مكتبة الدراسات الأدبيّة
٩٤

تعريب وتقديم
د. محمّد حسن عبدالله

اللُّغَةُ الفَنِّيَّةُ



دار المعارف



مكتبة الدراسات الأدبية
٩٤

اللُّغَةُ الفَنِّيَّةُ

بأقلام

ميدلتون موري   س.هـ. بورتون
مرجرى بولتون   ت.س. إليوت
س. داى لويس   هربرت ريد
وينفريد نوفتنى

تعريب وتقديم
د. محمّد حسن عبد الله



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

مقدمة

هذه مقدمة من عشر نقاط متتابعة فى إيجاز، تكشف عن ظاهرة التقاء الذات والموضوع فى اللغة الفنية، وتَمَازُج الماضى والحاضر فى تعاون هادف لتقصّى أبعاد الظاهرة. شرْطنا فيها على أنفسنا أن تكون خالصة للعربية، وتجارب نقادها، حتى نكون على بينة من موقعنا تجاه قضية الأسلوب. ولقد كان الفصل ضروريًّا بين فصول الكتاب، وهذه المقدمة، لأنه إذا اتفقت قوانين التفكير، وألوان الشعور، فإن وسائل التعبير تبقى مستقلة، تتجسد فيها عبقرية اللغة الفنية، وتميزها، ولايعنى هذا خطأ التنظير أوالمقارنة، كيف؟ وهو الهدف أصلا من التعريب ودافع هذه المقدمة.

لم نرد فيها أن تكون رصْدًا شاملا لقضية الأسلوب أو اللغة الفنية فى البلاغة العربية وعند النقاد العرب، وإنما أردنا أن نفضى بشىء من المعاناة الشخصية، والإدراك الخاص لطبيعة وجذور المشكلة، ثم نشير - مجرد إشارة - إلى أهم شخصية نقدية فى تراثنا تستطيع بمنهجها التحليلى البنائى أن تقف بجدارة، مع أسبقية تاريخية، بجوار أهم مناهج النقد الحديث.

إن عبدالقاهر الجرجانى جدير بعناية خاصة، ونكتفى ونحن على مشارف هذه الدراسة أن ننبه إلى الجانب الأساسى فى نظرية النظم، التى تستطيع أن تستوعب كل ما قيل قبله فى مشكلة الأسلوب وطبيعة اللغة الفنية.

ذكريات قديمة:

يحتشد وراء هذه الفصول فى النقد بمستوييه: النظرى والعملى، تاريخ طويل من التساؤلات القلقة، والمحاولات الناقصة، والحيرة الضائعة بين الأصل والفروع، تبحث كلها فى مفهوم التعبير الفنى، وطبيعة اللغة الفنية التى يكتب بها الشعر وفنون النثر الأخرى. أذكر إذْ كنت طالبا فى المرحلة الثانوية أن هدانى صديق إلى كتاب «الألفاظ الكتابية» للهمذانى، (عبد الرحمن بن عيسى – ت. ٣٢هـ)، وكنت أتحسس طريقى إلى فنون الأدب بكثير من الشغف، وقليل من التنظيم. ومادة هذا الكتاب تقوم على رصد أكبر عدد من العبارات المترادفة على المعنى الواحد، مثل: تقول: رتق الفتق وجبر الكسر، وما إلى ذلك من العبارات المجازية، ولعلى هششت للكتاب أول الأمر، ولكنى ما لبثت أن انتهيت إلى أنه ليس بغيتى، إنه لا يُعيننى على الوصول إلى مالا أستطيع الوصول إليه من المشاعر والأفكار.

وأذكر أننى أعجبت بعد ذلك بعدد قليل من السنين بواحد من المعدودين بين أدباء القصة والرواية، سلبتنى عباراته الشاعرية الموقعة، وتشبيهاته الحسية الذكية، ومجازاته المبتكرة، فضلا عن مداعبة مكنون التجربة الريفية فى نفسى، وأكثر شخصيات هذا الأديب تنتمى إلى القرية بشكل من الأشكال. استولى علىّ الإعجاب به حتى كتبت إليه، وقامت بيننا صداقة وطيدة، صداقة المريد الناشىء لمثله الأعلى وحارس موهبته النامية.. ومضى الزمن لتختلف معه التجارب، وتستقر أفكار ومبادئ فنية، فى مكان أفكار ومبادئ أخرى كانت راسخة، وظهر أنها لم تكن كذلك، وحين بدأت طريق الدراسات العليا واتخذت من فنون القصة والرواية مجالا للبحث، لم تصمد أعمال صديقى القديم أمام صرامة البحث ودقة موازين النقد، ولقد آلمه ذلك، وآلمنى أكثر أنه ربط بين إعجابى القديم به، وحكمى على أعماله الفنية فيما بعد، ومن ثم لم يعد متحمسًا لصداقتنا كما كان من قبل، ولا أبرىء نفسى من الشىء نفسه. وأذكر من أول مقابلة صحفية أجريت معى، وكنت لاأزال طالبا بالجامعة، وكانت لأننى فزت فى ذلك العام (١٩٥٨) بالجائزة الأولى للقصة القصيرة وميدالية طه حسين الذهبية، أن سألنى المحرر: ماهو الفن فى رأيك؟ فقلت بلغة جازمة «مستريحة»: «الفن إحساس وتعبير بلغة فنية». هكذا حُسِمَ الأمر فى جملة

قصيرة، قالت كل شيء ولم تقل شيئًا، ففضلا عن المعالم النهائية التائهة للإحساس لانجد أى تحديد لهذه اللغة الفنية.

كما ترى، هذه علامات قلق متطاول المدى يدور حول قضية واحدة أساسية هى: «الأسلوب الفنى»، أو لنقل: «سر الجمال والتأثير فى هذا الأسلوب الفنى». هل هو الألفاظ؟ هل هو المعنى الذى تدل عليه؟ هل هو الإحساس الذى يخلقه فى النفس هذا أو ذاك؟.

الأصل والفرع:

حين اتصلت حبالى بالتدريس الجامعى، أصبح مستقبلى الوظيفى مرهونًا - إلى حد كبير - بما يسمى بالبحث العلمى، فلكى أجتاز سلسلة الألقاب العلمية، مبتدئًا بالدكتوراه، ومنتهيًا بالأستاذية، كان لابد من كتابة مقالات نقدية، وتأليف كتب حول هذا أو تلك من الأشخاص المبدعين أو المنظّرين، أو الظاهرات الفنية القديمة أو الحديثة. لم أكن مقتنعًا، كان عشقى للفن قويًّا، لم تخمد جذوته بعد، وكنت أراه ماثلا فى الإبداع وحده، وكنت أجد فى كتابة قصة قصيرة، قد تكون عادية، من المتعة الروحية والرضا النفسى، أضعاف ما أجد فى قراءة كتاب فى النقد أو فلسفة الفن، أو فى كتابة هذا النوع من البحوث. هذه مقارنة شخصية تأخذ مداها الدرامى حين تقترن بمفارقة موضوعية جرى عرف جامعاتنا على اعتبارها من المسلّمات، وهى أن الإبداع الفنى فى مجالات الشعر والمسرح والقصة لا يعتبر إنتاجًا علميًّا يؤهل صاحبه لشغل وظائف التدريس، مهما كانت مقدرته الفنية، هذا مع التسليم بأنه لاوجود للنقد الأدبى، أو فلسفة الفن، دون وجود الأدب نفسه، فهو الأصل، ومحاولات سبره وتقويمه فرع، ومن العجب أن يكتسب الفرع كل هذه الأهمية، ويُستخف بالأصل!!

لكن هذه المفارقة - على أية حال - لم تنشأ من فراغ، فيها إقرار باختلاف عملية الإبداع، عن دراسة الإبداع، وإقرارٌ بأن شخص المبدع ليس بالضرورة أجود من يتولى الحديث عن فنه، وزعمٌ بأن عملية الإبداع غير منضبطة أو محددة الخطوات، فى حين أن العملية النقدية محددة بالمصطلح والمنهج. والطريف حقًّا أن «النقد» يظل يحسب نفسه علميًّا حتى فى غياب المصطلح وانحراف المنهج.

وكما حافظت جامعاتنا على موقفها الصلب فى اعتبار أشخاص المبدعين من غير اللائقين تدريسيًّا، فحرمت نفسها ولاشك من جهود كثيرة كان بإمكانها أن تطور أساليب الدراسة الفنية ذاتها، فكذلك حرصت على أن تتعامل مع فنون القول ضمن أُطُرٍ شكلية ثابتة لاتقبل التبديل أو الإضافة، فهناك الشعر والمسرح والفن القصصى بنوعيه: القصة القصيرة والرواية، وفن المقالة.. إلى آخر القائمة المألوفة من أقدم عصور الأدب إلى أن بلغ الرشد واستوى على سوقه، فإذا تساءلنا: وماذا بشأن «الأشكال» المستحدثة فى مجالات التعبير الفنى؟ لانجد جوابًا!! وتلك سلبية أخرى من سلبيات استبعاد الفنان المبدع، والاكتفاء بالباحثين بين صفحات المأثور.

ترفع أو جمود؟

من هنا لايحق لك أن تسأل:

أين نصيب الدراما الإذاعية، والدراما التليفزيونية، والفيلم السينمائى، والسيناريو الذى ينظم خطوات العمل فى كل هذه الفنون؟ وأين نصيب المقالة الصحفية، والحديث الإذاعى، وفن المذكرات الشخصية؟

لايحق لك أن تسأل عن شىء من ذلك، لأن «مناهجنا» تترفع عن الوقوف عند هذه الفنون الشعبية الساذجة، ولايرى منظرو الفن فيها جمالا أو فكرًا، ومن ثم ينبغى أن تترك للإهمال، بعيدة عن أى ترشيد، وفى أحسن الأحوال تترك للمعاهد الفنية، أمّا الجامعات... كلية الآداب، فإن هذا «الهبوط» يقاوم بشدة.

ونوضح هنا نقطتين نستنتجهما من تأمل تاريخنا الأدبى والنقدى. الأولى: تتجاوز شكل النقد إلى روحه، فإنه حين آثر الشعر بأعظم اهتمامه فإنه لم يفعل ذلك لمجرد أن الشعر أرقى فنون التعبير وحسب، وإنما لأنه كان الفن الأكثر تأثيرًا وانتشارًا لدى الجماهير. ويؤكد هذا الرأى أن الدراسات النقدية حول المسرح والفن القصصى فى هذا الجيل تكاد تتفوق على مثيلتها فى مجال الشعر، لما أتيح لهذين الفنين من فرص الانتشار والتأثير، فى مستوى التأليف ومستوى الترجمة. والثانية: أن النقد حين يتخلى عن دوره فى ترشيد الظاهرة الفنية فإنها تواجه الانحراف وتفقد ارتباطها بالجماليات والأهداف الأساسية التى استحدثت لتلبيتها..

لقد حدث هذا حين تخلى النقد عن دوره الواجب فى متابعة فن المقامة قديمًا، وفن الحكاية الخرافية.. إن هذه الأنماط الفنية لم تمت لمجرد أن النقد أهملها، ولكن الذى حدث أنها أحست بما هو شر من الموت، التردِّى والانحطاط، ولهذا سنجد بدايات هذه الفنون خيْرًا من أواخرها، مع أن المفترض -هو العكس.

لعله قد تبين لنا الآن أحقية أنماط فنية جديدة فى أن توجد «نقديًّا» كما وجدت جماهيريًّا، ومن حقها أن توضع موضع الاعتبار فى مجال البحث عن خصائص مميزة للأسلوب الفنى. وإذا كانت بعض ولا أقول الكثرة من القيم التعبيرية قد روعى فيها أن الفنون القولية العربية كانت تجرى بطريق المشافهة، يلقيها المبدع فتتلقفها أذن المتلقى، وتظهر استجابته على الفور، فإنه من الواجب علينا الآن أن ندخل أدوات التوصيل الحديثة فى عملية استكشاف القيم التعبيرية المناسبة لعصرنا. وإذا كان هناك من يرى أن شكل القصيدة مكتوبة على الورق، بحروف معينة، وتوزيع معين، له قيمة خاصة، بل يتطرف فيزعم أنه هو القصيدة الحقيقية، فإننا لانتمادى إلى هذا الحد، ويكفى أن نقول إن الطباعة والإذاعة والتلفزيون، وهى وسائل حديثة تتولى توصيل النص الأدبى، أصبحت مؤثرات لايمكن تجاهلها فى توصيف الأسلوب الفنى وتحديد مفهوم عصرى لبلاغة الأسلوب.

إن تَرَفُّع الدراسات الجمالية والنقدية عن متابعة هذه الفنون الحديثة وأخذها بعين الاعتبار لن يؤدى إلاّ إلى جمود النقد وعزلته، وانفلات هذه الفنون من رقابة الخبرة الجمالية والموضوعية، وفى هذا ما فيه من تأثير سلبى على الجماهير الهائلة التى تجد فيها غذاءً عقليًّا وروحيًّا ومصادر تسلية، مهما كان رأينا فى هذه الفنون أوتلك الجماهير.

وإنّ لنا فى الخطابة لعبرة:

لا أحد يمارى فى منزلة الخطابة بين فنون الأدب القديمة، وقد سمى أرسطو بها أحد كتابيه المهمّين جدًّا فى الدراسات النقدية، بل إنّ كتابه «الخطابة» ذو تأثير مباشر فى تحديد المصطلحات والأقسام والفنون البلاغية، وفى هذه المجالات كان تأثيره فى البلاغة العربية، إبان نشأتها بدءًا بقدامة بن جعفر، واستمرارًا عبر حازم القرطاجنى، فضلا عن تأثيره فى الفلاسفة العرب والمسلمين. ولقد شغلت الخطابة حيزًا لايستهان به من اهتمام الجاحظ فى

«البيان والتبيين» وجعل منزلتها فوق الشعر، لأن – والتعليل مهم جدا – الخطيب أهم من الشاعر، أو هو عادة أعلى منزلة!! هكذا استهانت السياسة بالفن منذ القدم، وأعليت فنون ذوى السلطان على فنون ذوى الفكر والوجدان. ولقد تسلطت أجواء الخطابة جملة وتفصيلا على التصور البلاغى العربى، تبعًا للشغف الأرسطى القديم، إذ من الملاحظ أن العرب لم يعرفوا من فنون الخطابة إلاّ أقلها شأنًا فى مجال الإبداع الفنى والتأثير، وذلك لاختلاف النظام السياسى والعمرانى، فلم تكن الخطابة السياسية مزدهرة، باستثناء فترات جد قصيرة، ولم يعرفوا الخطابة القضائية. ومع هذا فإن الفكرة المسيطرة فى تصور الأساليب تقوم دائمًا أوغالبًا على قائل يتكلّم، وسامع يتلقى، وحالة أوحالات أودرجات من التصديق أوالتشكك أو الإنكار تنتاب هذا المستمع، مما يدفع المتكلم إلى البحث عن قرائن إضافية يضمِّنها كلامه ليجعل مقولته قادرة على الإقناع، ربما أعانت الأمية الفاشية هذا التصور على أن يترسخ، وقد نجد مناسبة لمناقشته فيما بعد، ونكتفى الآن بأن نرى كيف آل الأمر بالخطابة، لعل ذلك أن يكون مدخلا للبحث عن قيم أسلوبية جديدة تناسب عصرًا يصطنع وسائل مختلفة تمامًا فى إقناع الناس على تنوعهم واختلاف مستوياتهم.

يمكن القول بأن عصرنا شهد بعض الخطباء، ولكن هذا لم يحل دون الحكم بموت الخطابة. قد يقال إن الطريقة التى تُدارُ بها الأمور السياسية: الداخلية والدولية، الآن، منافيه للأسلوب الخطابى الذى يقوم على المبالغة والتنفج والإسراف فى الإثارة والتخييل، كما قد يقال إن الإحساس بالزمن أصبح عاملا مساعدًا فى انحسار الخطابة، حيث لم يعد أحد يرحب بالاستماع ساعة أو ساعات لشخص واحد مهما كانت مقدرته أو منزلته. ولكن السبب الحاسم والأساس فى إنهاء عصر الخطابة هو أداة التوصيل الحديثة: التلفزيون، فالمشاهدون الذين ينتمون إلى نوعيات متفاوتة فى الجنس والعمر والثقافة والاهتمام الخاص والميول العامة، وهؤلاء المشاهدون فى عزلتهم داخل بيوتهم وجلوسهم حول الجهاز يشربون الشاى أو يسمرون أو يتناولون طعامًا خفيفًا، هؤلاء جميعًا يحتاجون إلى لغة وأسلوب وإشارات وحجج تختلف تمامًا عن تلك التى يمكن أن تؤثر فى الجمهور الكثيف الذى أخذ أماكنه أمام الخطيب فى حالة من الحضور الكامل ونوع من الاندماج أو التوحد لا يمكن تحقيقه إلاّ بالاجتماع!!. هكذا اختلف الأمر كثيرًا بتطور النظام

الإدارى والسياسى،واختلف تمامًا باستحداث أدوات للتوصيل، جعلت النسب تختلف بين الخطيب وجمهوره، أو بين المبدع والمتلقى. حتى الخطابة القضائية، لم تعد تعتمد على ذرابة الخطيب وقدرته على اللعب بالكلمات، بل على التكييف القانونى لموضوع النزاع، والأسانيد الخاصة بالدعوى أو نقيضها، ثم يكون للبيان أثره فى إطار هذا الأساس الموضوعى، وهو إطار يقاوم المبالغة والتخييل، وإن لم يرفض التعبيرات العاطفية والصور الافتراضية.

عود على بدء:

ثم تتوارد سلسلة من المؤثرات، تجعلنا نعيد النظر فى دور اللغة فى العمل الأدبى، وأهمية التحليل اللغوى فى اكتشاف أسس الجمال الفنى فى الأسلوب. فأذكر أننى أجريت حوارًا مع علم من أعلام الرواية العربية – هو الأستاذ نجيب محفوظ – وكان من بين ما تحدثنا فيه أولئك الذين يعجب بهم من كتاب الرواية العربية. لعلى توهمت أن رجل القمة لن يكون من اليسير عليه أن يعجب بشخص آخر، وبخاصة أن أسلوب نجيب محفوظ قد أطرى كثيرًا.

ولنتذكر ما قاله الأب جوميه فى رسالته عن «الثلاثية» وخصائص التعبير اللغوى عند نجيب محفوظ، وكان كتاب جوميه لافتًا لنظر نقاد آخرين تقاطروا لبحث هذا الجانب عند كاتبنا الكبير، على أن الباحثين فى جماليات الشكل الفنى، وفى جدية المضمون بل فى تقدميته أحيانًا، قد وجدوا بغيتهم عند نجيب محفوظ أيضًا، والذى أريد أن أخلص إليه أننى توقعت أن يتجه رضاه إلى أصحاب «المعنى» أو أصحاب «القضية» من كتاب الرواية العربية، ولكنه أخلف توقعى، وأبدى إعجابه الشديد بروايات ذلك الصديق القديم الذى حدثتك عنه فى صدر هذه الأسطر، وكان مثار إعجابه المحدد: اللغة.

وحين يكتب باحث لغوى (الدكتور أحمد مختار عمر) دراسة عن «ألفاظ الألوان فى اللغة العربية»، فإنه يشير إلى خاصة من خواص السلوك التعبيرى بالنسبة للألوان، غير أنه يمكن تعميمه بالنسبة للاستعمال اللغوى بشكل عام، فقد حدد القدماء الألوان الأساسية فى اللغة العربية بخمسة هى: الأبيض والأسود والأحمر والأصفر والأخضر. وقد وصفت هذه الألوان بأنها النواصع الخوالص، أما غيرها من الألوان فيرد إليها، فترد

الغبرة إلى البياض، والسمرة إلى السواد، والزرقة إلى الخضرة، والصحمة إلى الصفرة، والشقرة إلى الحمرة. وفى حين تتجاهل الفروق بين هذه الألوان غير الأساسية وما ترد إليه، نجد العرب يعمدون إلى نواصع الألوان فيؤكدونها تمامًا كما يزداد الثرى ثراء، والفقيرُ فقرًا – فيقولون: أبيض يقق، وأسود حالك، وأحمر قانئ، وأصفر فاقع، وأخضر ناضر. ثم يعقب الباحث على هذا كله بقوله: إن هذا القصور قد يقبل على أنه يمثل مرحلة مبكرة من مراحل اللغة العربية القديمة، أما فى فترة لاحقة فلابد أن يكون العرب قد ميزوا بين عدد أكبر من الألوان، فزاد عدد الألوان الأساسية تبعا لذلك.

وهكذا يرصد للحمرة مع السواد – مثلا – سبع درجات لونية: فالأسفع هو الأسود مشربا حمرة، والأحوى الأحمر المائل إلى السواد، والكميت: الحمرة يخالطها سواد... إلخ، وقس على ذلك الحمرة إذا خالطتها صفرة، والحمرة إذا خالطها بياض. بل قس على ذلك سائر الألوان الأساسية، لتجد فى النهاية عددًا لا يستهان به من الألوان، لا يمكن اعتبار أحدها مرادفًا للآخر، قد تتشارك فى اللون الأساسى، ولكن هذه «الظلال الثانوية» قد منحتها شخصية خاصة بها، ودرجة فارقة عن غيرها.

نستطيع أن نعود – من ثَمّ – إلى كتاب «الألفاظ الكتابية» الذى نبذناه من قبل لنكتشف فيه شيئًا جديداً، فهو حين يقول – مثلا – فى «باب الفصل بين الشيئين»: «يقال جعلتك مميزًا بين الأمرين، وفارقًا بين الأمرين، وفاصلا بين الأمرين، وصادعًا بين الأمرين...» وحين يقول أيضًا فى «باب الغفلة والغباوة»: «فلان غمر، ومغمر، وغفل، وغبى، وغر وجاهل...»، أو يقول فى «باب الإشراف»: «يقال: أشرف فلان على الشىء، وأناف عليه، وأطل عليه، وأوفى عليه، وأوفد عليه، وعلا عليه». فى كل هذه الأمثلة وما يشبهها لا نجد أنفسنا أمام بضاعة كاسدة قائمة على الترادف، أى وحدة المعنى مع اختلاف اللفظ. إن هناك فروقًا دقيقة، كتلك الفروق التى أقرتها اللغة فى مجال الألوان وتدرجها، وليس الفرق فى المعنى وحسب، مع أهمية هذا الجانب، ولكنه فرق فى التركيب الصوتى، للكلمة، والوزن الصرفى لها، ومجال التصرف فيها، ومأثور استعمالها، والحرف الأخير منها. ونستطيع أن نتأمل ونحلل هذه المفردات والتراكيب التى رصدها ابن فارس (أحمد بن فارس ت. ٣٩٥ هـ) فى كتابه: «متخيرّ الألفاظ» فى «باب الجوع». يقول:

«رجل جائع، وغرثان... ورجل ساغب، وسبيان، والمسغبة: المجاعة. ورجل ضرم، وقد

ضرم ضرمًا، والمسحوت: الجائع. والمسعور: الذى به سعار، ورجل وحشى، وقد أوحش، وهو من قوم أوحاش: أى جياع. ويقال: بتنا الوحش، وبتنا القواء: إذا لم يكن عندهم طعام، وقد أقوى القوم وأرملوا: إذا نفد زادهم. والمخمصة: المجاعة، والطوى: ضمر البطن من الجوع. ورجل طيان، وبه سعر: أى شهوة وجوع».

فلعلنا على ثقة الآن أننا فى حاجة إلى كل هذه الكلمات، لأن كلا منها تعنى شيئًا مختلفًا، ليس فى المعنى وحده، ولكن فى التركيب الصوتى، والامتداد، والتصريف، والعلاقة بباقى الجملة، والروى (أو الحرف الأخير)، وقرائن الاستعمال المأثورة فى استخداماتها السابقة.

حاجتنا إلى أسلوب جديد:

هذا عنوان محاضرة قيمة ألقاها واحد من أصحاب الأساليب فى أدبنا المعاصر، هو الأستاذ يحيى حقى (فى جامعة دمشق سنة ١٩٥٩ وضمنها كتابه: خطوات فى النقد)، يحاول أن يضع يده على موطن الخلل فى تعاملنا مع اللغة، ثم يطرح البديل. يقول:

«إننا فيما أعتقد لن نصل إلى إنتاج أدب نجد فيه نحن أنفسنا أولا مقنعًا لنا، ثم يصلح ثانيًا للترجمة والنقل إلى الثقافة الدولية إلا إذا تخلصنا مما أُحِسُّ به فى أساليبنا من عيبين كبيرين: الميوعة والسطحية، لنعتنق بدلا منها التحديد أوالحتمية، والعمق، أما اشتراط صفة الصدق لهذا الأدب فأمر مسلم به» وإذ يشرح مقصده بالميوعة فإنه يضع السجع على رأس الأسباب التى تدفع بالأسلوب نحو هذا العيب، حيث يجرى الكاتب وراء الرنين والإيقاع الفارغ دون حرص على المعنى. وإذ يعرف أن السجع اللفظى قد اختفى أو كاد، فإنه ينبّه إلى نوع آخر من السجع لا يزال يتسلل إلى أساليبنا، يسميه «السجع الذهنى» وهو «بأن تقفى على الجملة جملة أخرى لا تقيم سجعًا، ولكنها مع ذلك، سواء طابقت الجملة الأولى فى إيقاعها أم لم تطابق، وإن كانت المطابقة حادثة فى الأعم، ترديد واضح كأنه آلى لمعنى الجملة الأولى، فهى زيادة لا طلب لها...

قلما نقرأ: أقمنا لهذا الأمر دعامة قوية، حتى نجد وراءها: وأساسًا متينًا، أو أن هذا الأمر داهية كبيرة، لنقع وراءها فى مصيبة عظمى، وهكذا...

تعبيرات كثيرة متداولة وهى بمثابة السجن المفروض على مجموعة من الألفاظ، فقدت فى هذا الأسر معناها وكرامتها، تكاد تكره فيه بعضها بعضًا. مثل قولهم: فى سهولة ويسر، فى خفة ورشاقة، فى دعة واطمئنان، فى خفر وحياء...»

يربط يحيى حقى بين ميوعة الفكر وميوعة اللغة، فكل منهما يفضى إلى الآخر، فحيث لا يُعنى الكاتب - أى كاتب - برياضة موضوعه، وسبر أعماق تجربته، وارتياد عوالم الثقافة المتنوعة ليثرى رؤيته، فإنه يجد نفسه مدفوعًا إلى هذه القوالب الجاهزة المتبرجة بالأصباغ الزائفة. هذا التحفظ نحو ضرورة التزام التحديد مكمل لما طرحناه فى الفقرة السابقة من أهمية الوعى بالفروق المختلفة بين ما يظن أنه من المترادفات. وقد يكون من الحق ما أشار إليه يحيى حقى، (معتمدًا على رأى الدكتور إبراهيم أنيس فى كتابه: دلالة الألفاظ) من أن العربية عُنيت باللفظ أكثر من المعنى، وبموسيقىَ الكلام لا بمضمونه. وأن هذا هو السبب - فيما يرى - فى انعدام رباط القصيد، وفى انعدام الدقة فى كثير من الدلالات.

لا يعنى هذا القول - فيما نراه - التهوين من عنصر الموسيقى فى اللغة الفنية، فالحق أنه لا شعر، ولا فن بغير موسيقى، ليست الموسيقى مجرد إيقاع ينظم طريقة القراءة للشعر، ولكنها - بالإضافة إلى ذلك، سواء كانت فيما اصطلحنا على اعتباره من الشعر أو النثر - سياج نفسى شفاف يرتفع بين القارئ أو السامع - وبين الواقع المباشر القريب، ليعيش بكل طاقاته المدركة فى إطار الواقع البديل الذى يصنعه الأثر الأدبى. هذا فضلا عن أن الموسيقى تستطيع أن تصل - بفضل هذا الصنيع - إلى غايات ومعان وإيحاءات ما كانت اللغة لتستطيع أن تبلغها بغير الموسيقى.

من هنا نقول إن الموسيقى عنصر أساسى من عناصر الأسلوب الفنى، وهى ليست خاصة بالشعر، وإن تكن خاصة شعرية، ولكى لا يفهم قولنا على غير وجهه الصحيح فإننا لا نشير إلى الموسيقى اللفظية، فقد نال السجع حقه من التهوين، ولا يختلف عنه البحر الشعرى إذا ما جعلت موسيقاه فى يد «النظام» هدفًا فى ذاتها، وإنما نعنى على التحديد ذلك التوافق الرائع بين التكوينات الصوتية للجملة، وإيقاع الكلمات، وحروف الوقفات، وامتدادات الجمل وعلاقاتها، وتكرار أو تغاير الكلمات والأصوات فيها - وبين الحالة الشعورية التى يعبر الكاتب عنها، لا يختلف ذلك بين شعر ونثر، بين قصة

ومسرحية، بين مسمع إذاعى أو مشهد تليفزيونى، لأنّها جميعًا ينبغى أن تحقق الشرط الأول للّغة الفنية، وهو التعبير عن خوالج إنسانية عميقة، لن تكون إلّا برعاية الدقة التعبيرية، وإذا بلغ الكاتب المبدع هذه الدقة فإنه قد حقق الموسيقى أيضًا، لأنها الامتداد الأكثر عمقًا لهذه الدقة، الامتداد الذى يتجاوز باللفظ والجملة والتركيب – الدلالة المعجمية، إلى الدلالة النفسية والشعورية.

من المنبع إلى السَّراب:

بدأ النقد الأدبى العربى من نقطتين صحيحتين، ولعلهما مصدر ما فيه من قوة وقدرة على الاستمرار حتى اليوم، برغم تطوّر النظريات النقدية، وتعددها.

الأولى: أنه اهتم بالجزء، بل بجزء من الجزء، فلم يتوجه نحو الجملة، أو التعبير، بل بدأ بالكلمة، وتوقف عندها طويلا، أكثر من ذلك لقد اهتم بالحرف، أو بالصوت اللغوى، ثم مضى عن هذه البداية الدقيقة إلى الأصوات أو الحروف المتجاورة، ليلتقى من خلالها بالكلمة، ثم بالكلمات التى تصنع جملة ومن ثم يناقش العلاقات التبادلية بين مكونات الجملة الواحدة، أى تأثير كلمة فى أخرى سابقة أو لاحقة، وتأثرها بها فى نفس الوقت.

أما النقطة الثانية فهى أن النقد العربى بدأ وازهر وحقق منجزاته المهمة فى المجال التطبيقى، أو النقد العملى، ولم يعن كثيرًا بوضع النظريات.

هذا هو المنبع الصافى الصريح الذى بدأت منه الدراسات النقدية والبلاغية، نتلمسه فى ملاحظات اللغويين والرواة، كما نجده فى تعليقات الأدباء من أمثال الجاحظ، بل فى تحليلات علماء الكلام من أمثال بشر بن المعتمر، فى صحيفته الشهيرة.

وقد ظهرت العناية بالأصوات منذ فترة مبكرة، حتى وضع الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ هـ) معجمه «العين» على ترتيب مخارج الحروف، وقد لا يشغلنا الآن تعريفه للبلاغة، أو تصوره وترتيبه لموسيقى الشعر، ولكنه يأخذ مكانه فى صميم موضوعنا حين يفسر أسباب التلاؤم والتنافر فى الألفاظ، فيقول:

فيما نسبه إليه الرمانى:

«وأما التنافر فالسبب فيه ما ذكره الخليل من البعد الشديد، أو القرب الشديد، وذلك

أنه إذا بعد البعد الشديد كان بمنزلة الطفر، وإذا قرب القرب الشديد كان بمنزلة مشى المقيَّد، لأنه بمنزلة رفع اللسان ورده إلى مكانه، وكلاهما صعب على اللسان، والسهولة من ذلك فى الاعتدال، ولذلك وقع فى الكلام الإدغام والإبدال».

وسواء كان هذا التعليل موضع تسليم، أو يقبل المناقشة – كما فعل ابن سنان الخفاجى الذى قرر أن التنافر لا يكون فى تكوين الكلمة، من أصوات متباعدة، بدليل كلمة «ألم» فإنها فصيحة غير متنافرة، ومن ثم يكون التنافر وقفًا على الكلمة المكونة من حروف قريبة المخارج – سواء هذا أو ذاك فإن إخضاع الصوت أو الحرف للتحليل فى ذاته – من حيث المخرج والجهر والهمس إلخ، ومن حيث ملاءمته للتركيب مع غيره يؤكد اهتمام القدماء بأساس البناء اللغوى، واللبنة الأولى فى الأسلوب، وهو الحرف، ثم الكلمة والحرف هنا يعنى الصوت، كما تعنى الكلمة: التركيب الصوتى.

ويمكن أن نتلمس مواضع أخرى تدل على هذا الاهتمام «بالوحدات» المكوِّنة للجملة، ثم بشكل الجملة ونظامها، مثل عرض وتعليل سيبويه للتقديم والتأخير فى نظام الجملة فقد أشار إلى الدواعى البلاغية التى تتجاوز الصحة النحوية المجردة، فالمفعول يتقدم على الفاعل فى: «ضرب زيدًا عبد الله»، «كأنهم إنما يقدمون الذى بيانه أهم لهم».

ولهذا الداعى نفسه – العناية والاهتمام – يمكن أن يتقدم المفعول على الفعل فى مثل: «زيدًا ضربت». ولا يحصر سيبويه داعى التقديم فى العناية والاهتمام وحسب، بل يتلمس أمورًا أخرى أكثر دقة، كإرسال الكلام على اليقين ثم طروء الشك، فى مثل: «هذا أخاك أخوك». وقد تصدى البلاغيون المتأخرون لهذا التعليل ورأوا أن التقديم يفيد الاختصاص أكثر مما يفيد العناية بالاهتمام. ومع هذا فإن الخلاصة صحيحة، وهى أن بداية البلاغة والنقد على أيدى النحويين واللغويين والرواة كانت بداية سليمة، لأنها اتخذت نقطة انطلاقها من أساس متين هو الصوت اللغوى، أو الحرف، وتدرجت منه إلى الكلمة، ثم إلى نظام الجملة، ولم تنظر إلى هذا النظام نظرة آلية مقررة، بل نظرة ذاتية نفسية مرتبطة بالموقف والقائل والسامع، ولهذا لم يكن غريبًا أن تكون أمثلة التمرد على القاعدة النحوية أو التركيبيّة أكثر من الأمثلة المؤكدة لصرامة هذه القاعدة.

ومن ثم لم يكن غريبًا أن تكون نسبة عالية جدًّا من أمثلة وشواهد النحو من الشعر،

الذى هو فى صميمه محاولة خروج مستمرة على الدلالة المعجمية، وعلى الاستعمال النمطى للغة.. أى أنه استعمل فيما لا يصلح له - وهو النحو - ليتجاوزه إلى ما هو أصلح له، وهو البلاغة.

ومن هنا كان النحاة واللغويون من واضعى أسس البلاغة العربية من حيث لا يتعمدون ذلك.

تبقى قضية «السراب»، ودور النقد العملى فى اقرار نظرية نقدية عربية، وهو ما سنحاول أن نشير إليه بكلمة.

المسموع والمقروء:

لقد بدأ البلاغيون والنقاد من هذه البداية السليمة التى سبق إليها الرواة واللغويون ثم النحاة، أى البدء بأصغر وحدة فى الكلام، وتطوروا بها إلى مدى ليس بالقصير، ولكنه لم يصل بهم إلى النهاية الحقيقية لرحلة البحث فى أسرار الجمال الفنى. حين نتوقف عند كتاب مثل «مفتاح العلوم» للسكاكى (يوسف بن أبن بكر على السكاكى - ت ٦٢٦ هـ).

نجد مادته قائمة على بحوث فى مجالات: الصرف والنحو، والمعانى، والبيان، والبديع، والاستدلال، والعروض، والقافية.

فإذا كان هذا الكتاب يُصنَّفُ عادة بين كتب البلاغة، فإن هذا المحتوى فى ذاته يدل على اتساع أفق المؤلف وعمق بصيرته فى تحديد مفهوم البلاغة، من حيث هى معالجة للأسلوب فى جميع هذه المستويات التى يعنيها علم الصرف واهتمامه بالأصول وحروف الزيادة، ودلالة الزيادة، والاشتقاق، بمستوياته الثلاثة، وفى مقدمة السكاكى لكتابه يشير إلى أن النحو لا يتم إلّا بعلمى المعانى والبيان.

وقد سبق عبد القاهر إلى الربط بين النحو وعلم المعانى، غير أن السكاكى يرى أن علم المعانى لا يتم - هو الآخر - إلا بدراسة الحد والاستدلال، أى المنطق بشكل عام.

وإذًا فإن التحليل الفنى للأسلوب - بعبارة عصرية - لا يتم إلّا بالوفاء بحق هذه العلوم جميعًا. يقول السكاكى - فى مقدمة القسم الأول - عن علم الصرف: «إن اعتبار

الأوضاع فى الجملة مضبوطة أدخل فى المناسبة من اعتبارها منتشرة، وأعنى بالانتشار ورودها مستأنفة فى جميع ما يحتاج إليه فى جانب اللفظ من الحروف والنظم والهيئة، وكذا فى جانب المعنى من عدة اعتبارات تلزمه، وبالضبط خلاف ذلك.

وتقريره أن إيقاع القريب الحصول أسهل من البعيد، وفى اعتبارها مضبوطة تكون أقرب حصولا لاحتياجها إذ ذاك إلى أقل ما تحتاج إليه على خلاف ذلك، ويظهر من هذا أن اعتبار الأوضاع الجزئية، أعنى بها المتناولة للمعانى الجزئية يلزم عند إمكان ضبطها أن تكون مسبوقة بأوضاع كلية لها».

وهذا الاقتباس أقوى دفاع عن السكاكى، وأهم موجبات توجيه اللّوم إليه من البلاغيين المحدثين.

ذلك لأنه يقدم أفكارًا ومبادئ قوية، واسعة المدى، ولكن التركيز الحاد فى العبارة يدفع بها إلى الالتباس، وربما التناقض، مما يجعل الهدف غامضًا أو غير مكشوف، وقد يعنى فى النهاية أن معلّم البلاغة خانته بلاغته فى ذلك.

وليس لنا إلّا أن نجتهد فى فهم عبارة السكاكى، غير أننا نضعها فى ضوء عبارة أخرى تصدرت الباب الثانى مما كتب عن علم الصرف تحت عنوان: «فى الطريق إلى معرفة الاعتبارات الراجعة إلى الهيئات»، إذ يبدأ فيذكر أن القاعدة هى: «مراعاة الضبط وتجنب الانتشار»، فيقول: «اعلم أن الطريق إلى هذه الاعتبارات على نحو الطريق إلى الاعتبارات الأُوَل، من انتزاع كُلىٍّ عن جزئيات، وسلوكه هو أن تعمد لاستقراء الهيئات فيما يتناوله الاشتقاق متطلبًا بين متناسبها رد البعض إلى البعض عن تأمل تتفتح له أكمام المناسبات المستوجبة للرعاية، هناك مصروف الاجتهاد فى شأن الرد إلى اعتبار أبلغ ما يمكن من التدريج فيه، فاعلا ذلك عن كمال التنبه لمجاريه وشواهده وما يضاد ذلك، ضابطًا إيّاها كلَّ الضبط فى أصول تستنبطها وقوانين، وكأنى بك وقد ألفت فيما سبق أن أكون النائب عنك فى فطانة الاستقراء ومداحض التأمل...» إلخ.

لقد استعمل السكاكى لفظى: الضبط والانتشار فى دلالتين بينهما اختلاف. يقرر فى النص الأول أن الضبط أدخل فى المناسبة من الانتشار، وهذا يعنى - فيما نرى - أن صياغة الكلام فى حدود القاعدة وكما تتطلب أصول علم الصرف والنحو أدخل فى أسس

هذا العلم من مخالفة النظام الآلى الطبيعى للجملة وللكلمة.

لكنه لا يلبث أن يشير إلى أن هذا الكلام الخاضع للقاعدة هو الأقرب إلى السهولة، أما الانتشار فإنه الذى يحتاج إلى جهد، لأنه وإن خالف القاعدة فإنه ليس عشوائيًّا فى ترتيبه، وإنما يخالف لأسباب طارئة، فورود الكلمة أو الجملة على نظام مستأنف، أى مبتكر من عند الكاتب يحتاج إلى اكتشاف تعليل أو سبب لهذه المخالفة، تصير به هذه الأوضاع المستأنفة أدخل فى النظام - بهذا المعنى - من خضوعها للنظام الآلى المسبق الجامد، فهذا النظام المبتكر وإن يكن جزئيًّا ينبغى أن يستمد من تصور كلى، وأن يكون تفريعًا عليه، وعودة إليه.

وهذا ما يعنيه النص الثانى، وإن يكن فى ظاهره محدودًا براعاة الأصل فى الاشتقاق، لكن فكرة علاقة الجزء بالكل، أو صدور الجزئى عن كلى لا تزال راسخة، وهذا يتطلب استقراء المفردات والتراكيب والعلاقات، «ورد البعض إلى البعض عن تأمل تتفتح له أكمام المناسبات المستوجبة للرعاية»، وهذا يعنى -فى النهاية- إكتشاف «شبكة» العلاقات فى العمل الفنى وخصائص الأسلوب كما تتجلى فى علاقة الجزء بالكل من حيث توارد ظواهر صوتية وصرفية ونحوية وبلاغية ومنطقية، ومحاولة اكتشاف دافع أساسى وراء هذه السلسلة من الظواهر المميزة. فالسكاكى يرى أن هذا الانتشار ليس خاليًا من المعنى، إنه مخالف للضبط، ولكنه يخضع لنوع آخر من الضبط ينبغى اكتشافه بالاستقراء أولا، ثم بالتأمل الذى «تتفتح له أكمام المناسبات المستوجبة للرعاية» بعد ذلك.

الكلمة الشعرية:

لم تكن القفزة الزمنية بين متقدمى النحويين ومتأخرى البلاغيين بغير هدف، لقد أردنا أن نكشف مسار الفكرة من البداية إلى النهاية.

وطبيعى أن البلاغيين لم يتوقفوا عند ما بدأ به علماء اللغة، لقد شاركوهم البدء من الجزء، والعناية بالكلمة، والجملة، ولكنهم تجاوزوهُم إلى إبراز أهمية الذوق وصلته بالحواس والشعور، فلم تعد الكلمة مقبولة أو مرغوبة لمجرد أنها مؤلفة من حروف أو أصوات متوازنة فى قرب أو بعد المخارج، وإنما أصبح هذا الجانب الآلى جزءًا من أسباب الجمال،

وليس كل هذه الأسباب. إن تاريخ الكلمة وما حملته من معان عبر مراحل استعمالاتها، وارتباطها بمواقف وحالات نفسية، وموقعها بين جاراتها من الكلمات الأخرى، كل ذلك أصبح يحدد درجة الجمال فى هذه الكلمة.

والذى لم يصل إليه اللغويون أو البلاغيون هو الامتداد بهذه الرؤية إلى درجة من الشمول تضع العمل الأدبى كله فى إطار موحد، وتنظر إليه كالنسيج الممتد، لتأخذ الكلمة أو العبارة موقعها فى هذا النسيج الشامل، ومن ثم يدخل عاملا التكرار والمغايرة والمخالفة والاشتراك والمقابلة والتضاد.. إلخ فى إكسابها قدرًا من الحُسْن أو الأهمية، من حيث الجرس الصوتى والدلالة معًا. حين يشير ابن سنان الخفاجى (صاحب: سر الفصاحة - ت ٤٦٦ هـ) إلى أن تسمية الغصن غصنًا أو فننًا أحسن من تسميته عسلوجًا، وأن أغصان البان أحسن من عساليج الشوحط فى السمع، فإنه كان يعلن عن دور الذوق فى انتخاب ماتسمح به قوانين الأصوات واللغة، وقد يمارى البعض فى وجود ألفاظ شعرية وغير شعرية، وقد نكون مع هؤلاء من حيث ننكر أن يكون اللفظ معزولا عن سياقه قابلًا للحكم له أو عليه، إذْ يرتبط اللفظ بوظيفته وموقعه، ولا وظيفة أو موقع فى عزله عن المعنى، ومع هذا فإننا نحترم تفرقة القدماء بين نوعين من الألفاظ حتى قالوا: القلب والفؤاد والكبد والسَّحْر والنحر والجِيد والترائب والصدر والثغر والثنايا والريق - من ألفاظ الشعر، بخلاف: المخ والحلق والأضراس والأسنان والمعدة والبطن والأمعاء والطحال. فكما ترى فإنها جميعًا ليس فيها ما يُكره من ناحية التركيب الصوتى، وهى متقاربة المعنى، ودلالتها جميعًا حسية، فكيف فرَّ ق الذوق بينها؟ أغلب الظن أن ذلك يرجع إلى «تاريخ» الكلمة، وتقلّبها فى الاستعمال، واعتيادها القدوم إلينا فى صحبة من الألفاظ ذات المعانى التى تغمرها باللون والرائحة والهيئة.

قد نجد كلامًا عن أضراس البعير، وأسنان الذئب، وبهذا يتحدد مجال الاستعمال، إلى أن يقتحم شاعر كبير عالَمَ هذه الكلمة أو تلك، فيضعها بعبقرية إدراكه فى سياق جديد.

فلم يكن غريبًا أن نجد «الأسنان» فى شعر الغزل، بل فى الغزل العذرى الذى زعموا أنه غايةٌ فى السمو الروحى والبعد عن مظان المادة والشهوة.

ولعلنا نذكر كيف حكموا على كلمة «أيضا» بأنها غير شعرية، إلى أن قال شاعرٌ أبياته

المشهورة عن ورقائه المتوف بالضحى، وختمها بقوله:

غير أنى بالجوى أعرفها وهى أيضًا بالجوى تعرفنى

وبهذا البيت حصل على البراءة لـ «أيضًا» وأصبحت فى منطقة المسموح به، بعد أن كانت ضمن الممنوعات.

لنقل إذًا إن اللفظ بدايةٌ صحيحة، والصوت ركيزة أساسية، والدلالة والسياق يحولان دون استبداد المعنى المعزول والتركيب الصوتى بمنح درجة اللياقة الفنية، ولنقل ثانيًا: إن الألفاظ محكومة بتاريخها، كما أنها محكومة ببنائها وتركيبها مع غيرها، وإنها لهذا يمكن أن تتبادل مواقع الجودة وعدم الجودة.

ولنقل ثالثا وأخيرًا: إن هذا المبحث قد نال قدرًا لا يستهان به من اهتمام المتقدمين والمتأخرين، ولكنه لم يصل إلى غايته لتأخر اكتشاف مفهوم الوحدة فى العمل الفنى.

ثم جاء عبد القاهر:

لقد اقتربنا أكثر من مرة، من المنطق الذى يحكم النظرية البنائية - أو البنيوية - فى تحليل العمل الأدبى، ولكننا تجنبنا الإشارة أو التنظير، رعاية لاستقلال مناهج النقد والبلاغة فى لغتنا، ولأنّ أوجه التناظر أو التشابه فى رأينا فى حدود الكلمات أو الإشارات العابرة، ولم تصدر عن إدراك نظرى عميق، وأكثر من ذلك لم توضع مطلقًا - تقريبًا - موضع التطبيق.

وهذه هى المسألة الثانية التى أشرنا إليها من قبل، فإنه برغم أن النزعة العملية هى الغالبة على تيار النقد العربى، فنادرًا ما نجد هذا النقد العملى يستند ألى معالم نظرية واضحة.

وهذا يعنى مرة أخرى أن المبدأ صحيح، لكنه لاينتهى إلى غاية سليمة من الوجهة المنهجية، وهذا ماقصدناه بالربط بين المنبع والسراب...

فليس هناك مصب محدد، تنتهى إليه الروافد كما ينبغى أن يكون عليه الأمر، إلى أن جاء الشيخ الإمام عبدالقاهر الجرجانى (ت ٤٧١ هـ) الثمرة الناضجة لخمسة قرون من

الثقافة الشفوية والمدونة، وكان اهتداؤه، أو لنقل تنظيمه لأفكار واجتهادات سابقيه، وإضافاته الذوقية، وبصره بأوجه الاختلاف فى الأساليب، مما تجمع أخيرًا تحت عنوان «نظرية النظم»، عملا فذًا فى تاريخ البلاغة والنقد.

«ونظرية النظم» تبدأ بملاحظات عامة فى «أسرار البلاغة» لتستقر على أسسها وتأخذ مجالها التطبيقى كاملا فى «دلائل الإعجاز» ونحسب أن الذين يرون أن هذه النظرية قد قصد بها عبد القاهر أن يلغى التناقض بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى فى النقد الأدبى، يتعجلون بتسجيل هذه الفكرة اعتمادًا على كلمات «أسرار البلاغة»، ولو أمعنوا النظر فى «دلائل الإعجاز» لانتهوا إلى ما انتهى إليه الدكتور محمد مندور (فى كتابه: النقد المنهجى عند العرب)، من أنّ مذهب عبد القاهر هو أصّح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة فى أوربا فى أيامنا هذه، وهو مذهب العالم اللغوى السويسرى فردناند دى سوسير. لقد سبق عبد القاهر ففطن إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ، بل مجموعة من العلاقات. يقول:

«ومن البيّن الجَلِيّ أن التباين فى هذه الفضيلة، والتباعد عنها إلى ما ينافيها من الرذيلة، ليس بمجرد اللفظ، كيف والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربًا خاصًا من التأليف، ويُعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب... وفى ثبوت هذا الأصل، ما تعلم به أن المعنى الذى كانت له هذه الكلم بيت شعر أو فَصْل خطاب هو ترتيبها على طريقة معلومة، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة، وهذا الحكم - أعنى الاختصاص فى الترتيب - يقع فى الألفاظ مرتبًا على المعانى المرتبة فى النفس، المنتظمة فيها على قضية العقل..»

أما فى «دلائل الإعجاز» فإن عبد القاهر يتطرق إلى تفاصيل تكشف عن رؤيته النقدية الأصيلة ومنهجه الجديد - الذى لانوافق على وصفه بمجرد التوفيق بين اللفظ والمعنى - إذ يرى العمل الفنّى، فى شكل شبكة من العلاقات، وِحْدَتُها الصوت اللغوى، والكلمة، ثم العلاقة، والموقع. يقول:

«هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل فى الدلالة، حتى تكون هذه أدلَّ على معناها الذى وضعت له، عن صاحبتها على ماهى موسومة به؟ حتى يُقَال إن رجلًا أدلّ على معناه من «فرس» على ما سُمىّ به؟ وحتى يتصور فى الاسمين الموضوعين لشىء

واحد أن يكون هذا أحسن نبأ عنه، وأبْيَنَ كشفًا عن صورته من الآخر؟ فيكون «الليث» مثلا أدل على السبع المعلوم من الأسد.. وهل يقع فى وهْمٍ - وإن جهد - أن تتفاضل الكلمتان المفردتان، من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه، من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية؟ أو أن تكون حروف هذه أخف، وامتزاجها أحسن، ومما يكد اللسان أبعد؟ وهل تجد أحدًا يقول: هذه اللفظة فصيحة، إلاّ وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعانى جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟ وهل قالوا: لفظة متمكنة ومقبولة، وفى خلافه: قلقة ونابية، ومستكرهة، إلاّ وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما، وبالقلق والنُّبوّ عن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تلتق بالثانية فى معناها، وأنّ السابقة لم تصلح أن تكون لِفْقًا للتالية فى مؤداها؟».

هذا إجمال، أو مقدمة لما يريد شيخ النقاد القدماء من نظرية النظم. الأساس الأول فيها أنه لا تفاضل بين الأسماء فى الدلالة على المسمى، ولكن هذا لا يعنى ألا تفاضل بين الأسماء فى الاستعمال، وقد أسرع إلى بعض الخواطر أن القول باستمداد اللفظ المفرد لقيمته الجمالية من موقعه فى السياق يعنى ألا فضيلة له فى ذاته، ولكن استعادة كلمات عبد القاهر تشير صراحة إلى فضل كلمة على مرادفها، أو كلمة على أخرى من حيث الألفة والخفة والامتزاج وسهولة النطق، هذا يعنى فى النهاية أن «الصوت اللغوى» لم يسقط من اعتبار عبد القاهر، وأن تركيب الكلمة فى ذاته يكتسب أهمية بالغة فى صميم نظرية النظم ذاتها، لأنّ الملاءمة والمؤانسة بين لفظ وآخر، مما أشار إليه، لا تتوقف عند المعنى المجرد، بل المعنى المجسد فى بناء لفظى وعلاقات صوتية ثم دلالات معنوية بعد ذلك.

دعنا من تبسيطه الشديد فى شرح مراده من النظم: «ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل بشىء منها» فإنه لا يريد أن يقول فى شكل نصيحة للمؤلف المبدع: اتبع فى أسلوبك الفنى قواعد وأصول تركيب الجملة كما قررها علم النحو، بل يوجه هذه النصيحة التحذيرية إلى الناقد، ومؤدّاها أنه إذا أحسست بروعة البناء الفنى للأسلوب، فإن فى هذا البناء نفسه سر الجمال، وعليك

اكتشافه من خلا ل سلسلة العلاقات التى تحكم أركان التعبير اللغوى، من حيث التقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والفصل والوصل... إلخ، وهذا عمل تالٍ لاستكشاف وجهٍ لاختيار كل مفردةٍ بذاتها، وممتزج باستقصاء الصور الفنية الماثلة فى ألوان المجاز المستخدم، وما بين هذه الصور من علاقات، وإذا كان عبد القاهر قد أورد فى نماذجه التطبيقية أمثلة تكشف عن جمال التجنيس، مثل قول الشاعر:

ناظراه فيما جنى ناظراه أو دعانى أمت بما أو دعانى

ومثله كثير، فإن هذا يعنى أنه نظر إلى البناء الصوتى نظرة متوسعة، وليست قاصرة على التلاؤم أو السهولة فى اللفظ المفرد، بل تمتد حتى تأخذ شكل الإيقاع المتناغم على مساحة الجملة كلها.

وهذا يعنى فى النهاية أن الأمثلة المباشرة التى استعان بها فى تبسيط معنى النظم : زيد منطلق، وزيد ينطلق، وينطلق زيد، ومنطلق زيد، وزيد المنطلق، والمنطلق زيد، وزيد هو المنطلق، وزيد هو منطلق.. لم يُرِد منها إلا الإشارة إلى الفروق الدقيقة التى ينبغى أن يحتاط الناقد فى تلقيها وتفسيرها واستخراج مكنون معناها بعد أن يكون قد اهتدى إلى وجه الملاءمة واليسر لها فى موقع كل مفرد منها.

ولا يقصر عبد القاهر نظرته إلى التأثير أو العلاقات على أنه تأثير متقدم فى متأخر، وإنما يرى التأثير ماثلاً فى علاقة تبادلية تتحرك فى الاتجاهين فى وقت واحد. يقول:

«واعلم أن مما هو أصل فى أن يدق النظر، ويغمض المسلك فى توخى المعانى التى عرفت، أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها فى بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج فى الجملة إلى أن تضعها فى النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال البانى يضع بيمينه ها هنا فى حال ما يضع بيساره هناك، نعم، وفى حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين، وليس لما شأنه أن يجئ على هذا الوصف حد يحصره، وقانون يحيط به، فإنه يجئ على وجوه شتى وأنحاء مختلفة».

وإذا لم يكن هدف هذه الكلمات تقديم دراسة عن عبد القاهر، بل التنبيه إلى منهجه، من حيث نحن مقبلون على ما يذكر به، فإننا نكتفى بإيراد نموذج صغير جدًّا من تحليلاته اللغوية وفق نظريته فى النظم. يقول فى قول ابن المعتز:

وإنِّى على إشفاق عينى من العدا   لتجمح منّى نظرةٌ ثم أُطرقُ

«فترى أن هذه الطلاوة وهذا الظرف إنما هو لأنْ جعل النظر يجمح وليس هو كذلك، بل لأنْ قال فى أول البيت «وإنِّى» حتى دخل اللام فى قوله «لتجمح» ثم قوله «مِنِّى»، ثم لأنْ قال «نظرة» ولم يقل «النظر» مثلاً، ثم لمكان «ثم»، فى قوله: «ثم أطرق»، وللَطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف، وهى اعتراضه بين اسم إنّ وخبرها بقوله: على إشفاق عينى من العدا». وعبد القاهر يدخل موسيقى الشعر فى اكتشاف عناصر الجمال فى الأسلوب، وإذاً فإنّ «الإيقاع» عنصر أساسى فى بناء أسلوب فنى، وتحليل اللغة لا يعنى إهمال الجانب الصوتى، فاللغة – فى النهاية – أصوات مركبة، وإذا كان قد سكت عن أهمية المقاطع الصوتية فى هذا البيت، فإنه قد فعل بالنسبة لأبياتٍ أخرى، حتى لقد نثر قول ابن المعتز:

سالَتْ عليه شِعَابُ الحَىِّ حين دعا   أنصارَه بوجوه كالدنانيرِ

فَجَعَلَهُ: «سالتْ شعابُ الحىِّ بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره» ونبه إلى البوْن الشاسع بين البيت، وتركيبه تركيباً نثريًا، وليس الفرق هنا فرقاً فى التقديم والتأخير وحسب، من الصحيح أن عبد القاهر اهتم بموقع الجارّيْن والظرف، ولكن تغيير موقع أى واحد منها لا يعنى مجرّد تغيير للنظم، أى للترتيب والعلاقة، بل يعنى تغيير أو تحطيم الإيقاع أصلاً، وهذا أمر مسلّم إذْ هو مرتبط بمواقع وترتيب الكلام فى الجملة، بل إن عبد القاهر يقرر: «إنّ فى الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته».

هل يعنى هذا كله أن عبد القاهر قد سبق إلى النظرية البنائية؟

إننا لم نرد أن نقول ذلك على التحديد، ولكن عبد القاهر لم يكن بعيداً عن جوهر هذه النظرية، وإذا كان العرف البلاغى قد وصف اللفظ المفرد بالفصاحة، والأسلوب بالبلاغة، فإن هذا الناقد قد وصف الكلام بالفصاحة، كأنه ينظر إلى الكلام المركب وكأنه كلمة واحدة، غير أن عبد القاهر لم يقم بتحليل نص شعرى، فى صورته الكاملة، وهذا النقص لاحق بأكثر الدراسات النقدية العملية فى تراثنا، حتى أولئك الذين شرحوا بعض القصائد، مثل شراح المعلقات، وديوان الحماسة، وقصائد المتنبى، كان شرحهم يزحف فى

أعقاب الشاعر بيتاً بعد بيت، دون أن يُعنى هذا الشرح بإلقاء نظرة شاملة على خريطة القصيدة، أو بنائها الشامل، وحركتها المتكاملة.

لقد كان عبد القاهر مبدعاً حَقًّا فى تحليلاته لنماذج الشعر التى اختارها، ولكن الاهتمام بالجزء يجذب الانتباه إلى حيوية المعنى، وهذا هو بالضبط ما فعله عبد القاهر، أما اكتشاف آفاق العمل الفنى فى تكوينه الشامل، فإنه يجذب الانتباه إلى مساحة المعنى ويضفى أهمية على الشكل، الذى ينبغى أن يكون حاضراً فى كل تقويم نقدى جاد، لأن العمل الفنى - فى النهاية - شكل يتكشف عن معنى.

نحو تصور عام

سنحاول أن نستكشف الإطار العام الذى يحدد آفاق هذه الفصول، ويبرز ما بينها من تكامل. نمهد بالتعرف على مشكلة اللغة الفنية، وطبيعتها بشكل عام، ثم نتغلغل إلى نسيجها ودعامتها، لنسنو فى الإطار، بتجاوز الجزء إلى الكل، أو الصورة إلى البناء. وعبر هذا الخط الصاعد تتحدد معالم النظرية، بالأسس الجمالية للتعبير الفنى، وتتأصل بدراسة تطبيقية صادرة عن خبرة ودراية بممارسة الإبداع، وباستخدام المصطلح النقدى فى الوقت نفسه. إن ميدلتون مورى صاحب واحد من الكتب الأساسية التى ناقشت مشكلة الأسلوب، ومن ثم لابد أن نعطيه فرصة الإدلاء بتجربته. (نتذكر كلمات يحيى حقى فى بحثه عن أسلوب جديد)، ويهتم بتوحد شواخص الكون فى تنظير الإحساس وتجسيد الشعور.

هذه ست مقالات لستة من المفكرين والنقاد، تختلف طولاً وقصراً، كما يختلف كتابها فى درجة الذيوع بالنسبة للقارئ العربى، وتختلف أوجه الاهتمام فيها، غير أنها تلتقى فى بؤرة واحدة، تحاول أن تكشف عن طبيعة اللغة الفنية.

وفيما عدا مقالة ت. س. إليوت عن «البلاغة والمسرحية الشعرية» فإن البقية فصول مختارة من كتب لها ثقلها فى عالم النقد الأدبى.

وقد نجد التعبير مكشوفاً والفكرة واضحة، ولكن هذا لا يعنى السطحية أو السذاجة، وإذا كانت «البنائية» هى ما يشغل نقادنا الآن، فإنها ليست بالاتجاه المستحدث فى النقد العربى - كما سبق القول عن الشيخ عبد القاهر الجرجانى - فضلاً عن النقد الغربى، الذى اعتبرها تفريعاً على منهج البحث فى اللغة، ومهما يكن من أمر فإن الفرق بين النقد اللغوى،والنقد البنيوى لا يرجع إلى «حجم» الاهتمام بالعمل الفنى باعتباره تركيبًا لغويًا يعود إلى وحدات صغيرة ذات طبائع ووظائف محددة يمكن اكتشاف خصائصها، بل يرجع إلى «مساحة» العمل الفنى من حيث هو تركيب لغوى مُؤَطَّر، ينبغى أن تستكشف

جزئياته أو وحداته الصغيرة من خلال ارتباطها أو انتشارها داخل الإطار لتعلن عن خصائص مميزة.

لم يكن النقاد العرب وحدهم الذين انقسموا أمام العمل الأدبي إلى نقاد يهتمون بالمعنى ويرجعون إليه قيمة ما يشعرون به من متعة ولذة، ونقاد يهتمون باللفظ ويرونه المصدر المباشر لهذه المتعة.

لقد انقسم النقاد عبر كل العصور إلى هذين القسمين، والمذاهب الأدبية الغربية، بدءاً من الكلاسيكية، وليس انتهاء بأدب العبث والسخط واللاانتماء.. ليست إلا جدلاً مستمرًا بين الاهتمام بالمعنى (الذى يتحول أحياناً إلى رفض المعنى) والاهتمام باللفظ، الذى يدمج الأدب بالزخرفة والموسيقى، ويريد أن يحقق من خلاله ما يحققه تأمل النقوش وسماع الألحان... مجرد شعور لا يتحيز فى فكرة، وإحساس لا يمكن تجريده فى معنى. ومع هذا الخلاف الذى استحكم أحياناً دون أسانيد كافية للفصل والحكم، فإنه من نافلة القول أن نقرر أن أىّ تغيير فى اللفظ، هو تلقائيًا تغيير فى المعنى، والعكس صحيح، وهذا بالطبع غير القول بأنَ أحدهما ينبغى أن يفضل على الآخر.

ما طبيعة هذه اللغة الفنية؟ هل هى وحى الموهبة، يصنعها الكاتب المبدع، وكأنها نبع تفجر من داخله لا يمكنه السيطرة عليه؟ أم أنها وليدة المعاناة والدراية، معاناة الإحساس والتأمل والتفكير المركز على الموضوع، والدراية باللغة وإمكانات الكلمات والتركيب؟ سنغادر دائرة الجدل النظرى بين الآراء المتعارضة، ونتوقف عند فقرة – نستأذنك أن تطول بعض الشئ – اقتبسناها من كتاب The Problem of Style لمؤلفه F M. Murry وفى هذا الاقتباس يحاول أن يعبر عن معنى أو فكرة، ولكن العبارات لا تروقه، ومن ثم يلغى ما كتب، ويعيد المحاولة من جديد. لم نسجل نص المحاولة الأولى، إن نقده لها سيكشف عن وجه القصور فيها، لكن ما ينبغى التنبه إليه، هو أن محاولة الكتابة لم تستهدف البحث عن «ألفاظ» غير التى كتبها وحسب، بل عن أبعاد أو أعماق، للفكرة التى يحاول أن يعبر عنها. وسيتضح هذا أكثر حين يقتبس «ميدلتون مورى» نفسه من أشعار شكسبير، ما يكشف بحقٍّ عن مفهومه للغة الفنية. تلك اللغة التى تتآزر كل طاقاتها الصوتية والتركيبية والمعنوية والموسيقية، لتصنع حالة شعورية محددة.

* * *

«... إنى أثق بذكائى الفطرى، ومن ثم أحاول أن أكتب الافتتاحية مرة أخرى:

«إنى حزين.. حزين، حين أفكر فيما أتوقعه من ضرورة ضغط عمل يستهلك عاماً لأنجزه فى ثلاثة أسابيع، ولأنى أعيش بلا شمس فى بيت ومدينة بنيناهما لشعاع الشمس دون غيره. الريح الباردة تجوس حول النوافذ، وشجرة الخوخ فى الحديقة قد أزهرت مبكرة قبل الأوان، فعرّاها البرد والريح من زهورها، وأنا أيضاً أعيش حالة من الابتسار».

أرجو ألا تتصور أنّ لدىّ من الوقاحة ما أقدم به إليك النموذج السابق كمأثرة أسلوبية أو إنجاز فى الأسلوب. إنّ صناعة «العيّنات» حسب الطلب مآلها حتماً أن تكون غير مرضية، ولكنى لا أجد طريقة أوفق للنزول بالغموض إلى الحد الأدنى.

فى اللغة التقنية تختلف اللغة المنقحة للمرة الثانية، عن تلك التى نقحت مرة واحدة، فى أن تركيبها «أكثر صلابة»،وأكثر تجاذباً فيما بين مفرداتها.لقد ضُغطت الجملة،وأعطيت شكلاً أكثر إحكاماً، كما بُذِلَ جهد لجعلها أكثر حيوية، فالريح لم تعد «تعوى» إنها «تجوس»، وهذا على أية حال يعطى فكرة أطيب عن وحشية الريح التى ابتليت بها فحركت مواجعى، ولقد حاولت أن أوظف ما حدث لشجرة الخوخ كنوع من الرمز لحالتى النفسية، بعبارة أخرى: لقد «تخيرت» ذلك من بين مجموعة الظروف المصاحبة، ومع هذا فإننى أؤكد لك أننى لم أكن أفعل شيئاً من هذا، إن شجرة الخوخ بدت مناسبة لحالتى إلى حد كبير، لأنها – ببساطة – برزت لعقلى حين عزمت على القيام بمحاولة توصيل النوع المعيّن لمشاعرى. لقد أعجبتنى المماثلة حتى أننى – تقريباً – وضعت نفسى موضع شجرة الخوخ، فكأنى هذه الشجرة. وهكذا انزلقت دون وعى إلى استعارة، لأجسّم الأمر وأنهى الجملة.

بنظام تربية النباتات فى بيوت زجاجية حارة نجد نموذجاً لعملية الكتابة، قد يخرج المرء بفكرة عن بعض ما عناه ستاندال Standhal بقوله: «أن نضيف إلى فكرة ما كل الملابسات الملائمة لإيجاد الأثر الذى تهدف الفكرة إلى إيجاده كاملاً». ونقول عَرَضاً: إن إضافة الملابسات، أو التفصيلات، قد استلزم إضافة استعارتين على الأقل: «الريح تعوى» كانت استعارة فيما مضى، ولكنها الآن لم تعد استعارة، لقد أصبحت من الكلام

المتداول. و«الريح تجوس» استعارة. ولكنا لم نعمد أساساً إلى تقديمها كاستعارة. لقد كنت - ببساطة أبحث عن كلمة أكثر دقة فى وصفيتها، وقد حدث نفس الشيء مع عبارة «أعيش حالة من الابتسار».

إن رؤية الشجرة كنموذج للتوحّد والكآبة، والجو المعاند، قد أوحيا إليَّ باستعمال «مبتسر» باعتبارها أكثر دقة فى وصف حالتى من كلمة أخرى مثل: «كئيب»، أو «هابط نفسيًّا». وقد حدث مصادفة أننى أعدت إلى كلمة كانت قد فقدت أهميتها الاستعاوية — أعدت إليها النضارة الاستعارية. إن كلمة «مبتسر» تنطوى على صورة، هى التى أرجعت إليها المعنى الأصلى. إننى سأعود إلى موضوع الاستعارة، غير أنه ما دام فى مكانه الطبيعى هنا، فإنى أحب أن أؤكد ما قلته من قبل فى الاعتراض ضد تصور أن الاستعارة بأى معنى مفيد من معانى الكلمة هى زخرفة. إن الاستعارة ثمرة التفتيش عن صفة دقيقة، إنها ليست أكثر تنميقاً من الاسم الأول لأى إنسان، فليست هناك صفات دقيقة لمعظم الأشياء التى يرغب الكاتب فى نقل خاصيتها لنا، لأنه ببساطة يكون مشغولاً بصفة دائمة فى اكتشاف صفات تلك الأشياء، مثله كمثل الكيميائى، فإن عليه أن يخترع أسماء للعناصر التى يقوم باكتشافها. وأكثر من ذلك فإنى أعتقد أن ثلاثة أرباع الصفات التى نملكها هى استعارات قديمة.

حاول أن تكون دقيقاً، ولن تجد مندوحة عن استعمال الاستعارات. إنك ببساطة لن تجد معدى عن إقامة صلات بين كل أجزاء العالم الحيوى وعالم الأشياء الجامدة؛ لأنك تحاول أن تحدد خاصية مثل رائحة عطرية سرعان ما تعبق سرعان ما تختفى. وفى تلك المحاولة لا مفّر من أن تجد نفسك تفتش السماء والأرض وتعيد وتزيد فى التفتيش بحثاً عن شَبَهٍ. هذه هى الحقيقة البسيطة التى أرساها القول الأرسطى المُحكم فى أهمية الاستعارة، كذلك فإننا عندما نتذكر أن الاستعارة أمر ضرورى لدقة اللغة سيقل لدينا الإغراء بأن نُسِيءَ استعمالها، فأينما نجد استعارة لم تضف شيئاً من الإحكام والدقة فى الفكرة المعبر عنها فهى غير ضرورية، وينبغى أن يُضحَّى بها دون ندم.

دعنا نعد إلى التحديد الذى كنا نتكلم عنه. أرجو أن يكون قد اتضح الآن أن الملابسات التى ينبغى على الكاتب أن يضيفها إلى فكرته لتمنحها أثرها الكامل يجب أن تكون وصفيّة دقيقة، لكن بشكل خاص متميز، وإن لم يكن شديد الوضوح (ومن ثم

لا تكون تقليدية الطريقة) كذلك أرجو أن يكون قد اتضح أن الدقة الوصفية التى يطمح إليها الكاتب ليست وصفية بقدر ما هى إبداعية.

حقًا، ليست مهمة الكاتب أن يحدد الأشياء ليمكنك من التفكير، بل أن يضطرك إلى أن تشعر بطريقة معينة، وإذا كان فناناً يعرف أسرار القول ويخدمها بأناة ودراية، فإنه سيستخدم كل موارده وإمكاناته المتنوعة فى محاولته، فعلى سبيل المثال، سيجتهد فى أن يعطى جُمَلَه أو أبياته الشعرية إيقاعاً يتعاون ويزيد فى حدّة الشعور الذى يحاول الكاتب أن يبدعه. وهناك بعض أمثلة أخرى مبتذله لهذه الحيلة:

«طنينُ نَحْلٍ لا يُعد ولا يُحصى»
«نَوْحُ الحمامِ فى شجر الدردار العتيق»
«بأمانة.. إنها ليست ذات قيمة فى نظرى»

إنها جميعاً تبدو لى غير متقنةَ الصنع، ليست مصقولة بالقدر الكافى، أو ليست ذات فعالية نافذة، والآن.. إلى هذا المثال من شكسبير لنرى البراعة والأستاذية:

لا تخف؛ فالجزيرة مليئة بالأصوات..
أصوات نغمات عذبة، تمنح البهجة خالصة، ولا تؤذى..
أحياناً، ألف آلة موسيقية ترسل رنينها..
تدندن لى حول أذنى...
وأحياناً أسمع أصواتاً
هى من الجمال
بحيث لو تنبهْتُ عندئذ
بعد رقاد طويل
تجعلنى أنام من جديد، نوماً حالماً..
وفى الحلم أخال السحب تتفتح وتبدى كنوزاً
متأهبة لأن تسقط علىّ،
حتى أنى عندما صحوت من حُلمى
بكيت ضارعاً أن أحلم من جديد.

إنّ الأثر الموسيقى للإيقاع المهيمن الهابط، والذى أحدثه وجود مقطع زائد، هو بالغ حد الكمال، لقد أنتج بمزيد من التوفيق، لأن هذه الكلمة القصيرة من «كاليبان» Caliban قد ألقيت فجأة، فأندفعت بقوة إلى مشهد السُّكْريْن ستيفانو وترنكالو. إنها مثال أبسط «لهارمونى» التقابل المعقد Complex Harmony of contrast الذى وجدناه فى «أنتونى وكليوباترا».

وهاك مثلا أبرع – أبرع لأنّ التقابل قد تم تحقيقه فى سطرين اثنين، مثالا يرد من شكسبير أيضاً، فى نهاية «هملت».

تخل عن السعادة لوقت قصير
وفى هذا العالم القاسى اجذب أنفاسك فى ألم
لتحكى قصتى.

وكما لاحظ «دانيل ويب» Daniel Webb (الذى عفى النسيان على اسمه الآن) فى منتصف القرن الثامن عشر، فإنه من المحال أن تنطق السطر الثانى بوضوح دون أن تجذب نفسك فى ألم، وإذ يجئ هذا السطر من بين شفتى هاملت المحتضر، تلو العبارة المنسابة الصافية تماماً «تخل عن السعادة لوقت قصير»، فإن أثره يتضاعف. إنها الأداة الحاذقة لعبقرية شعرية ومسرحية».

* * *

بقى أن نقول إن هذه الفصول التى نقلناها إلى العربية لما لها من أهمية فى تأصيل النقد العربى الحديث، قد تولى مراجعتها الصديق الدكتور محمد عبد الحليم – الأستاذ بمعهد الدراسات الشرقية والأفريقية – بجامعة لندن. وهذا عرفان وشكر لما بذل من جهد وأضاء من سبيل.

محاولة اقتراب من الشعر

هذا الفصل من كتاب The Anatomy of Paetry لمؤلفته الناقدة Marjorie Boulton وهو فى الأصل مكوّن من فقرتين متباعدتين، لكنهما متكاملتان فى طرح بعض المشكلات التى تعوق تذوق الشعر، بدءاً بطريقة القراءة أو تلقى الشعر، واستمراراً مع أهمية الشكل الذهنى، وضرورة وعى قارئ الشعر وناقده بمعنى الجمال الفنى وطريقة اكتشافه. ستظهر شخصية صاحبة المقال، وهى سيدة، فى اختيار الأسلوب الذى تقرب به مفهوم الشكل وعلاقته بالبناء. ويبقى أسلوبها التعليمى قادراً على حل مكثير من معوِّقات التذوق فى بساطة نادرة.

* * *

أهمية الشكل الفنى

إن أكثر الأشياء إثارة لاهتمامنا، وأغلاها قيمة، وأجدرها بالاقتناء، يستحيل تعريفها تعريفاً دقيقاً. ولو استعملنا إدراكنا العام، ووجهنا اهتمامنا إلى قول ما فيه الكفاية، بحيث نستبعد كافة ما لسنا بصدده، فإننا - بهذه الطريقة - نستطيع بسهولة أن نشرح ما هو الرفش أو التليفون أو السوار، بل أن نشرح شيئاً آخر صغيراً، لكنه أكثر رمزية مثل الصولجان أو الورقة النقدية. وإنّ عجز الإنسان - الرجل والمرأة فى ذلك سواء - الذى يعانى الحب، عن إيجاد كلمات تعبر عن مشاعره أمر معروف تماما. ومع هذا فإن محاولة العثور على كلمات قد انتجت بعضاً من أعظم أشعارنا. كذلك فإنّ عجز الصوفى عن شرح تجربته المدركة بالحَدْس هو أحد الأسباب فى استمرار الجدل فى موضوع الدين، ولم يزل مئات من المفكرين الجادّين يواجهون الإخفاق فى محاولة تعريف الجمال. ومن ثم ففى أى تحليل يهدف إلى «شرح» الجمال فى الشعر، فإننا - إلى حدٍّ ما - نحاول شرح ما لا يمكن شرحه.

ومهما يكن من أمر فإنه يبدو أن معظم الناس يوافقون على أن أحد مقومات الجمال الأساسية هو الصورة التى يكون عليها، أو الشكل. و «الشكل» يتضمن نوعاً من

التحديد، أو التلاحم بين الأجزاء، واتخاذ قالب من نوع ما.

إن «تورتة» الزفاف ذات الطبقات الثلاث لها شكل، وإن لم يكن عادة على قدر كبير من الجمال، كذلك فإن طبقاً من «الجِلى» - إذا نجحنا فى إخراجه متماسكاً من القالب الذى سبك فيه - له شكل أيضاً، وإن يكن وصف شكله بدقة أكثر صعوبة من وصف التورتة ذات الطبقات الأسطوانية الثلاث بأحجامها المختلفة. وحين تنهار «التورته» أو تتحول إلى قطع صغيرة، وإذا لم يتماسك «الجِلى» وتساقط فى الطبق فى كتل غير منتظمة، فإنها - والحالة هذه - يفتقران إلى الشكل، مع أنه قد يكون لكل منهما عندئذ نفس سهولة الهضم ولذة المذاق التى «للتورتة» ذات الشكل الهندسى، و«الجِلى» المتماسك المُقَوْلب بأشكال غريبة، إلاّ أنهما - بلا ريب - أقل جمالا وفتنة للناظرين.

إننا نقدر الشكل ونعجب به، ونزيد فى قيمة الشيء بسببه، إننا مثلا نعجب بالغرفة المنسقة، أو الملابس الشخصية المتلائمة، كما ننفر من المكتب غير المنسق والشخص غير المرتب، وإذا كان لدينا أى وعى بالإمكانات الفنية للكلمات فإننا لا نحب سماع حديث يفتقد التسلسل المنطقى، ولا ينتهى إلى نتيجة، أو قراءة مقال كتب بطريقة رديئة. وإننى قبل أن أبدأ فى تأليف هذا الكتاب قد وضعت خطةً لتأليفه، ليكون له على الأقل شكل، ولكى تتسلسل فصوله فى نسق معين.

ويبدو أن هناك استثناءً طريفاً من هذا الولوع بالشكل، ومن جانبى فإننى لا أستطيع أن أفسره، ومن ثم سأكتفى بتقريره. وذلك عندما تمنحنا الطاقة وحدها أو الفخامة بمفردها شعوراً بأننا أمام «شيء جميل». إننى أعشق العواصف الراعدة، والاستحمام فى البحر العاصف. وقد نقول إن أى إنسان يفتن بمنظر الجدول المنساب، والنهر المتدفق، أو البحر، مع أن الماء ذو طبيعة واحدة غالباً من حيث أنه من أبعد الأشياء عن التشكل فى العالم. وكذلك النار، والجليد، والرياح العالية، التى تترك فى نفوسنا نفس النوع من الإثارة. ونحن وإن كنا نرغب بصفة عامة أن نكون على حالة من الاتزان النفسى والهدوء الرزين، فإن أولئك الذين يتمتعون منا بحيوية عظيمة يعرفون أن هناك حالات من العاطفة الغامرة أو الرقة التى لا توصف، أو البهجة المفاجئة، وهذه الحالات هى التى تمدنا بأمثل التجارب وأخلدها فى النفس فى حياتنا كلها. ويبدو أن هناك نوعين من الجمال نستجيب لها: جمال الشكل، وجمال الإحساس بالروعة غير مجسدة فى شكل، وقد يكون

النوع الثانى أكثر بدائية أو أكثر تقدما بمراحل بالنسبة للنوع الأول، وكيفما كان الأمر، فإنه يمكن القول إن المتعة التى نجدها فى الشعر عادة تعتمد - بدرجات متفاوته - على جمال الشكل الفنى - وشعر «وايتمان» وبعض شعر «بليك» هما وحدهما الاستثناء الواضح من هذا - ويمكن أن نفترض أن تلك التجارب الجمالية التى نستطيع أن نحللها فى «تشريح الشعر» هى بذاتها تجارب فى جمال الشكل الفنى، والغاية التى نتوخاها من هذا الكتاب هى تحليل الأشياء التى يمكن تحليليها، وستبقى دائما بعد ذلك بقية رائعة لا تخضع للشرح أو التحليل.

وهنا ينبغى أن نقدم تحذيراً هامًّا يخص التعجل بدراسة التحليل قبل وقته الملائم. وكثيرون يضطرون فى محاولتهم تحقيق النجاح فى امتحان أو إرضاء معلم، إلى سلوك الطريق الخاطئ فى دراسة الشعر. وهذا - بصفة عامة - يؤدى إلى النفور بدلا من أن ينمى الإحساس بالمتعة. وإنى لأكره أن أفكر أن هذا الكتاب سيعطى أى شخص إحساساً ينفره من الشعر.

وإذا لم تكن من المعنيين بالشعر على الإطلاق، فأرجو أن تتوقف عن قراءة تحليله ودراساته أيضاً، فإنك لن تستطيع أن تجد فى أى كتاب أى شىء يمكنك من حب الشعر، فيما عدا دواوين الشعر ذاتها، فإذا كنت تشعر بأنك تفتقد شيئاً بعدم رغبتك فى الشعر، فما عليك إلا أن تشترى أو تستعير أى كتاب من كتب المختارات الشعرية، ثم خذ فى قراءة القصائد حتى تشعر بحب لقراءة أى قطعة قراءة لا تريد أن تقطعها، فإذا ما وجدت قصيدة تحبها، فحاول أن تستمر فى قراءة المزيد من القصائد لنفس الشاعر الذى تجاوبت معه، وهكذا تحاول بالتدريج أن توسِّع من طاقة استيعابك للشعر، وقد تستولى عليك الدهشة فيما بعد، وتعجب كيف تمت تلك النتائج المثيرة. وهنا.. سيكون الوقت مناسباً لقراءة كتب النقد والدراسات التى تهتم بتحليل الشعر.

وربما تحب قراءة الشعر لنفسك، ولكنك لا تطيق سماع نفسك تقرؤه، أو سماعه من غيرك يقرأ أو يلقى، وربما استمعت إليه مشوهاً تلقيه بعض الفتيات الصغيرات بأصواتهن «المسرسعة» الخجول،أو قلة من الصبية المتضايقين الساخطين فى فصل الدراسة،يقرءونه بصيحاتهم الجشّاء، أو من مدرس من نوع غير ملائم يقرؤه بنواح يسكب فيه نفسه!! ولا عجب أن تعتقد بعد سماع هؤلاء أن الشعر يُظهر أسوأ ما فى الناس. حاول

الاستماع إلى بعض الشعر الذى يقرأ فى الراديو، أو بعض القراءات الجيدة حقًّا على أسطوانات سجلها متحدثون كبار أمثال: أنتونى كوايل، ومارى أوفاريل، وسيسيل داى لويس، وكارلتون هوبز، وإليوت، وإديث إيفانز، وجون جيلجود* فمن المرجح أنك ستواجه إحدى مفاجئات حياتك.

والنشأة المثالية للنقد الأدبى أن يصدر عن متعة. وما ينبغى أن يحدث هو أن نجد شيئاً مبهجاً، ونشعر فى صحبته بالارتياح. ويعقب ذلك أن نبدأ فى التساؤل عن سبب استمتاعنا، ذلك لأن العقل السليم نادراً ما يبقى دون حركة. وقد نجد أنفسنا فى حيرة – على غير ما توقعنا – حين نكتشف أن سبب الإحساس بالمتعة لا صلة له بالجمال، فأنت قد تعجب بـ «الأغنيات المقدسة» لجون دن، لأنك ترى صوابها من الوجهة الدينية، فإذا كان هذا هو رأيك فقد تظل عاجزاً عن أن تفهم لماذا هى أجود شعراً من «لتكن لديك الجرأة على أن تكون دانيال»، وقد تحب أغنية هارولد مونرو «لبن للقطة»، لأنك تستمتع بكلماته فى ملاءمتها، أو لأنك تحب القطط، وإذا كان السبب الأخير هو ما ترى، فإن قطة حية ستمنحك من المتعة أكثر من مجموعة هذه القصائد. ولكن إذا قرأت قصيدة، وأعدْتَ القراءة مرات مستمتعاً بها، ولا حظت أنها ذات إيقاع مناسب، وأنها تنطوى على أفكار تتسلسل حتى تبلغ قمة، وأن القوافى مرتبة فى نسق يبعث الطمأنينة فى النفس ويهزها هزات مثيرة، وأن الكلمات فيها أوفق من أيّة كلمات أخرى نستبدلها بها، فإنك عندئذ تمارس نقد الشعر.

وفى المراحل المبكرة لاكتشافنا للشعر بأنفسنا كثيراً ما نجد أن الشعر يفسد إذا ما حللناه إلى أجزائه أى نوع من التحليل، بل إذا قرأناه لشخص آخر، وفى هذه المراحل المبكرة ذاتها، نشعر بالضيق لسيطرة وصرامة قوانين النظم، ولكننا نجد متعة كبيرة فى الاندماج مع إيقاعات قصيدة صنعت وفقاً لهذه القوانين. وستظل أول تجربة ذات قيمة مع الشعر ذات طابع شخصى جدًّا، سنظل نشعر دائماً بالرغبة فى أن نحتفظ بها لأنفسنا، وهذا يشبه ميلنا إلى أن نكتم عن الآخرين بداية حبنا، وإلى ألّا نفشى تجربتنا مع الدين. كذلك ربما أحسسنا أنه يكاد يكون إخلالا بقدسية الشعر أن نفحص فى قصيدة

* لعلنا ندرك الآن واحداً من أهم أسباب انحسار شعرنا العربى عن اهتمام جماهيره، فهو لم يصل إلينا – منذ عصر عكاظ والمربد – إلى جمهوره الطبيعى بطريقة صحيحة.

ما، بدقة مسرفة، أن نرفع الكلفة مع الشعر، تماماً كما يكون إخلالا بأصول اللياقة أن نرفع الكلفة مع شخص نُكِنُّ له احتراماً عظيماً.

ومع ذلك فإننا عندما نتعلم كيف نحلل قصيدة تحليلا ذكيًّا، سنجد أن متعتنا إنما تزداد عمقاً بفهمنا، وأن التحليل لا يفسد القصيدة، وأن القصيدة الجيدة تكشف لنا عن ألوان من الطرافه والإمتاع فى القراءة العشرين أكثر مما بدا منها فى القراءة الأولى، لأننا دائماً سنجد شيئاً جديداً فيها، ومهما طال تحليلنا لها فإننا بمجرد أن نتوقف عن التحليل لننظر إلى القصيدة - كما يفعل الناقد الفنى حين يوقف تحليله ويخطو إلى الوراء قليلا ليحيط بالصورة الشاملة - فإنّ أجزاء القصيدة ستطفر من جديد فى كُلٍّ سَوِىّ.

والحق أن القراء كثيراً ما يثبط همتهم عن قراءة الشعر تلك المقالات النقدية المشتملة على عدد عظيم من الكلمات الصعبة، والمصطلحات الغامضة، والتراكيب الطويلة، وقد لا يكون هناك داع لاستعمالها، وإنه لمن الممكن أن نُشَرِّح أرنباً، وأن نَبْسُط بالشرح عملية التشريح ذاتها دون أن نستعمل تعبيراً واحداً من التعبيرات المعروفة فى علم التشريح، ويمكن من ثم أن نبتكر أسماء نستطيع أن نفهمها بأنفسنا، مثل: حقائب التنفس - حقيبة الطعام - مجارى الدم - مادة التفكير*، ومع ذلك فهذه العبارات غير المألوفة تبدو لنا حين نسمعها صبيانية سخيفة، ونحن فى الواقع نفضل عليها الكلمات التى صارت شائعة فى الاستعمال، وهذا الوضع يناظر ما يحدث عندما يستعمل طالبٌ أحدَ المصطلحات النقدية دون معرفة بمعناه، ولكن استعمال مجموعة من المصطلحات المحددة لوصف تقنية الشعر يوفر كما يُجنِّبنا سوء الفهم، بل قد يوفر لنا وقتاً أكثر مما ينبغى، فى حين أن الاستعمال غير الدقيق للمصطلح النقدى يظل معلقاً بأمل أن يعطى الانطباع الصحيح.. وهيهات. على أن المصطلحات ينبغى أن تظل طرقاً لتوصيل المعانى لا طرقاً للاستحواذ على إعجاب الناس باستعراض معلوماتنا. وإنه لمن الخير تعلُّم المصطلحات النقدية، ولكن ماذا أنت فاعل إذا وجدت شيئاً فى قصيدة تود أن تعلق عليه ولكنك لا تعرف المصطلح الخاص به؟ إن الأمر سهل، علق عليه بكلماتك أنت. إن المصطلح الدقيق سيختصر الكلام قليلا، ولكن إذا كان لديك من الذكاء ما يمكنك من الاستمتاع

* هذه الأوصاف بدائل للمصطلحات العلمية المستعملة فى كتب التشريح: الرئتان، المعدة، الأوردة والشرايين، المخ. وترى المؤلفة أنه بالقياس يمكن تذوق الشعر وتحليله دون إصرار على المصطلح النقدى.

بالشعر فإنك ستعرف عن الكلمات ما يكفى لكى تصوغ تعبيرك الخاص.

فى أى قصيدة سنجد دائماً شيئاً ما لا نستطيع تحليله، لأنه لا يوجد إلّا فى القصيدة بجملتها، وحين نحاول أن نعرف لماذا تمتعنا قصيدة ما، فإن علينا أن نفصِّل أجزاءها المختلفة، والسبب فى هذا عملى بشكل ساذج، فمع أننا نستطيع أن ندرك عدة أشياء دفعة واحدة فإننا لا نستطيع أن نصف هذه الأشياء كلها فى نفس اللحظة.. إننا لا نستطيع أن نفكر فى عبارتين كاملتين معاً فى وقت واحد، وبعد أن نفصل العناصر المختلفة التى تكوِّن القصيدة سنجد أن شيئاً ما قد فُقد: إن عنصراً من عناصر الجمال فى القصيدة، عنصراً من عناصر شكلها الفنى، هو مناسبة أجزاء القصيدة فيما بينهـا، التلاؤم القائم بين عناصرها. ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نحلل هذا تماماً، كما لا نستطيع – فى مثال الأرنب – أن نعيد إليه حياته التى كانت عنصراً من عناصره، وإنْ يكن الأمر مع القصيدة يختلف كثيراً، إذ يمكن إعادة الحياة إليها من جديد بعد تشريحها، ولكن أحداً لن يستطيع تحديد العنصر الحيوى فى القصيدة تحديداً قاطعاً.

إننا نستطيع أن نميزَ عدداً من جوانب الشكل الفنى فى الشعر ونناقشها بشكل جيد، والشكل الشعرى غالباً أكثر وضوحاً من الشكل فى فنون القول النثرية، ومن أسباب ذلك أن الشعر وإن يكنْ أجمل الأشكال الأدبية جميعاً، فإنه من الناحية التاريخية أوغل هذه الأشكال فى البدائية، وأقدم شعر فيما نعرف كان ذا غاية اجتماعية، ومن ذلك: التعاويذ والطقوس الدينيه، والترانيم وتاريخ القبيلة، والقصيدة القصصية (أو الموال) وقد ارتبطت هذه الألوان بطقوسهم أو رقصهم أو مآدبهم. وفى عصرنا ينزع الشعر إلى أن يكون نشاطاً ذاتيًّا متسماً بالخصوصية، بل استبطاناً محضاً، مع أن الرواج المتزايد لفن الإلقاء الكورالى يدل على أنه لا يزال هناك مكان فى مجتمعنا – بما فيه من وعى بالذات وخجل ونزعة إلى الشك – لوظيفة اجتماعية وطقوسيّة للشعر.

وللشعر – بسبب ما به منْ عنصر بدائى – شكل لعله أكثر فى ماديته من كل ألوان الأدب الأخرى، وبالطبع فإنى لا أعنى بالمادية الجِرْم، فدائرة المعارف البريطانية – من هذه الجهة – أوقع فى النفس بضخامة ورقها وغلافها من أغانى شكسبير، وإنما أعنى أن قدراً كبيراً من شكل الشعر يدرك بالحواس: بالأذن والعين دون حدوث أية عملية ذهنية، والأطفال الصغار يستمتعون بالأشياء ذات الإيقاع المميز، كذلك فقد مرَّ معظمنا بتجربة

فُتنَ فيها بأصواتِ قصيدةٍ دون أن يكون قد فهم معانى كلماتها فهما تاماً.

وفى النقد الأدبى، كما فى الحياة غالباً، كل شىء مرتبط بكل شىء غيره، ولكنْ مراعاةً للتبسيط سأفصل بين الشكل المادى والشكل العقلى للشعر. والشكل المادّى هو المظهر الخارجى الماثل على الورق أمامنا، وأهم من ذلك بكثير الجانب الصوتى للشعر سواء ما نسمعه من الغير حين يقرأ الشعر علينا، أو نسمعه ذهنيًّا حين نقرؤه لأنفسنا. ويشمل هذا: الإيقاع والقافية والتنغيم وأنواعاً عديدة من الصدى والتكرار. أما الشكل الذهنى فيمكن وصفه بأنه المحتوى - بالمعنى العادى الذى تستخدم به هذه الكلمة فى الأدب - ويشمل التركيب النحوى والتسلسل المنطقى ونمط التداعى، واستعمال صورة تسود القصيدة، ونسق الصور والعواطف.. فكل هذه العناصر تتجمع لتعطى القصيدة الجيدة تلك القوة التى تسيطر بها على خيالنا.

الشكل العقلى: أنواع الشعر الأساسية:

إن أنماط الكلمات المتكررة التى تتضمن أفكاراً تكون أكثر ذهنية وفكراً من مجرد أنماط الصوت المتكررة. ودراسة الشكل العقلى للشعر دراسة متقدمة، ولا يمكن تعلمها بطريقة آلية، وإن شخصاً لا اهتمام له بالشعر يستطيع أن يقوم فى امتحان بعمل تحليل صحيح يكسب به درجات النجاح للشكل المادى للقصيدة، ولكن التقدير الحق للقصيدة يتوقف على قوة الإدراك لمحتواها، وقدرة المرء على أن يدمج إدراكه للمحتوى بوعيه بشكل القصيدة أيضاً.

إن الدراسة الكاملة للشكل العقلى للشعر تتطلب كتاباً فى حجم قاموس أكسفورد الأصغر، الذى يتندر تلاميذى بحجمه الضخم ولذلك يسمونه الأصغر. بل نقول إنه لن يُكتب كتاب شامل عن هذا الموضوع، لأن مادته أوسع من أن يحتويها كتاب. وفى المقاطع القليلة التالية سنبذل محاولة لاقتراح قليل من التوجيهات - ليس أكثر - لا لتكون تصوراً شاملاً للموضوع، ولكن مجرد «بوصلة»، وستخضع هذه البوصلة بلاشك لبعض التأثيرات المغناطيسية كلما اقتربت من أى شىء مكهرب فى شخصيتى.

إن أهمية المعنى فى القصيدة قد يبالغ فى تقديرها، وكلنا نعرف ذلك الشخص الذى يضايقنا، وهو عادة فى أواسط عمره، من يختبر قصيدة حديثة ثم يقول إنه لا يستطيع أن

يفهمها، ولعله لم يكن المقصود أن يفهم الجانب الفكرى منها، بل أن يخضع للأثر الذى تحدثه مجموعة من حالات التراسل والتداعى، وأن يستمع لضوضاء صوتية مقبولة، أو حتى أن يكابد الاستماع إلى نكتة عملية مستوحاة من قراءة واسعة.

ومهما يكن من أمر فإنّ أكثرية القصائد ذات معان يمكن أن تناقش فكريًّا على حدة، وإن يكن لا مفر عندئذ من بعض الخسائر التى تلحق المضمون الغنى للقصيدة فى مجموعها. ومحتوى أى قصيدة يشمل أى شىء بما فى ذلك تعبير قصير جدًّا وبسيط عن حالة نفسية فردية:

ضعْنَ على نعشى إكليلاً من الصنوبر الكئيب.
أيتها الفتيات.
واحملْن فى موكب جنازتى
أغصانَ الصفصافِ الحزين،
وقُلْنَ إنِّى مِتُّ وفيًّا،
لقد كان محبوبى زائفاً،
ولكنى كنتُ على العهد منذ ساعة ميلادى،
ارقد برفق أيها التراب الحنون،
فوق جسدى المدفون!

«جون فلوتشر»

كما يشمل المحتوى أيضاً عملًا كبيراً معقداً كالفردوس المفقود» ومنذ وقت طويل قسم الشعر إلى أنواع رئيسية مختلفة مثل: الملحمة، والقصيدة الغنائية، والعمل المسرحى، والقصصى، وسأحاول أن أعطى وصفاً مختصراً لأنواع البناء العقلى فى الشعر، فى ترتيب تنازلى من حيث الحجم، وينبغى أن يقاوم القارئ إغراء التفكير فى أن كبر العمل أو صغره دليلٌ على قيمته، كما ينبغى أن يتذكر أنّ الأنواع، مثل أى شىء ذى حياة، عادة لا تكون محددة بصورة قاطعة، ومن ثم يمكن أن توجد أنواع فرعية، واستثناءات، ومناطق تلاق وتداخل، وأنواع متوسطة.

الملحمة:

هى أطول نوع من القصائد، تحكى قصة مشهورة بصفة عامة، تكون دائماً عن عمل من أعمال البطولة، والحدث فيها ليس بسيطاً تافهاً، وتتضمن صراعاً ماديًّا أو روحيًّا أو كليهما، وقد وصفت بعض شخصيات الملاحم وصفاً تفصيليًّا مطولاً، وبأسلوب غاية فى الجلال، ويكون عادة مزيناً وشكليًّا إلى حد ما، والصور البلاغية على قدر كبير من الصنعة. والملحمة شكل وجدُ مبكراً نسبياً فى تاريخ أى أدب، أنتجها فى الأعمّ الأغلب رغبة فى التعبير عن المشاعر القومية، وشكلها الشعرى غالباً – لا دائماً – بسيط نسبيًّا. والملاحم التى اقتبست منها معظم الأمثلة فى النظرية النقدية هى ملحمتاً «هوميروس» الإلياذة، والأوديسا، وملحمة «فرجيل»: الإنيادة، وهناك أمثلة أخرى نجدها عند «ملتون» فى: الفردوس المفقود، والفردوس المستعاد، و«سبنسر» صاحب: الملكة الجنِّيَّة، و«جايلز فلوتشر» صاحب: «انتصار المسيح»، وأخيرًا الشاعر «بليك» صاحب ملحمة «ملتون».

القصة الملحمية:

إننى سأستخدم هذا المصطلح ليدل على قصائد كتبت فى الأسلوب الجليل الشكلى الذى نعهده فى الملحمة، أو بعض الأساليب ذات المستوى الرفيع فى زخارفها. وهى تحكى قصة أو عملاً بطوليًّا أو مقاساة، ولكن العمل فيها بسيط، دون الإسهاب أو التعقيد الذى يوجد فى الملحمة الأصلية.

إن أىَّ شخص يقول: ما طول الملحمة؟ سيكون كمن يلقى سؤالاً آخر مثل: ما طول قطعة من الخيط؟ ولكن ربما كانت العلامة الفارقة بين الملحمة والقصة الملحميّة فى هذا المقام أن القصة الملحمية يمكن أن تقرأ فى جلسة واحدة، فى حين أن الملحمة – عادة – لا تقرأ كاملة فى مثل تلك الجلسة.

من أمثلة القصة الملحمية: «تشوسر»: حكاية رئيسات الأديرة، حكاية الكاتب – «شكسبير»: فينوس وأدونيس، اغتصاب لوكريس – «تنيسون»: أناشيد الملك الريفية (عدة قصص) – «ماثيو أرنولد»: سهراب ورستم – «س . داى. لويس»: نابارا.

القصة البسيطة:

ربما استعمل هذا المصطلح ليدل على الحكاية الكبيرة التى تنقصها الحبكة، وأسلوبها بسيط مباشر غير مصقول، وعنصر «القصة» مهم جدًا، ومصدر الإثارة فيها عادة أسلوبها الشديد البساطة والمباشرة، ومن أمثلتها: كل الأغانى الشعبية القديمة، كوبر، «لـ «جون جلبين» - قصة الملاح القديم لـ«كولردج» ، بوابة جهنم، لـ«هويسمان» - مايكل الصبى الأبلة، لـ«وردز ورث».

المقالة الشعرية:

قطعة من الشعر الفكرى عن موضوع هام، ليس قصة، كما أنه ليس تعبيراً عن العواطف الشخصية للشاعر. وربما أمكن تقسيم هذا اللون الأدبى إلى نوعين، الأول: المقالة الشعرية التعليمية، وهى تعطى نصائح طيبة أو معلومات، أو تبحث وتناقش موضوعاً ما، بطريقة هادئة، ومن أمثلتها: رواق الكنيسة: لـ «جورج هوبرت» - صحيفة الخريف: لـ«لوى ماكنس».

أما النوع الثانى فهو المقالة الشعرية الانتقادية، التى ستتضمن أيضاً الكثير من التعليم، ولكن يقصد بها إلى جانب ذلك إثارة الضحك اعتماداً على سرعة الخاطر، والعبارات البذيئة القاسية فى نقدها. ومن أمثلتها: الغباء: لـ«بوب» - والشعراءُ الإنجليز والنقّاد الإسكتلنديون، تلميحات من «هوراس» العصر البرونزى لـ«بايرون».

القصيدة الأغنية:

يطلق هذا المصطلح فى أيامنا هذه على القصيدة الفخمة ذات الطول الواضح، المكتوبة فى بعض الأحداث العامة، أو الموجهة إلى شخص ما: شىء، أو معنى شخصى. ومن أمثلتها: قصيدة لعيد القديسة سيسيليا: لـ «درايدن» - أغنية إلى العندليب، أغنية عن جرة إغريقية: لـ«كيتس» - قصيدة للريح الغربية، ترنيمة إلى الجمال الفكرى: لـ«شلى» - قصيدة إلى الواجب - لـ«وردزورث» - قصيدة فى موت دوق ولنجتون: لـ«تنسون» - قصيدة إلى الخوف: لـ«س. داى. لويس».

القصيدة الغنائية:

هى تعبير عن عاطفة فى منظومة واضحة القصر، وقد قصد بها فى الأصل دائمًا أن تكون قصيدة معدة ليتغنى بهـا، ولاتزال تحتفظ بشىء من هـذا المعنى، وتعريفهـا المبكر محـرج، لأن بعض الناس يستطيع أن يتغنى بأى شىء، وبعض آخر لايستطيـع الغناء بـالمرّة. وهكـذا لن نستطيع أن نحتكم إلى الغناء فى اختبار القصائد، ومهـما يكن من أمر فـإن القصيدة الغنـائية بسيـطة موسيقيـة الألفاظ، وقـد يكون من الحق تصنيف معـظم القصائـد القصيرة كقصـائد غنائية، و«السونيتة» تعد - بموضوعها - قصيدة غنائية، مع أنها لاتصطنع نفس الشكل الفنى، والقصائد الغزلية القصيرة التى عرفها العصر «الإليزابيثى» قصائد غنائية حقيقية بكل معنى الكلمة. من أقسام القصيدة الغنائية قصيدة الرثاء، وهى قصيدة طويلة أو قصيرة، فى التأبين، أو عن موضوع حزين.

الخاطرة الحِكْمية:

قصيدة شديدة التركيز فى حجمها، تكون عادة من بيتين أو أربعة أو ستـة، تكتب بإيجـاز واضح حاد، وتنتهى بقمة لاذعة، ومن ثَمَّ فإن وظيفتها أن تكشف عن حصافة الشـاعر، ومن أمثلتها، للشاعر «بليك»:

حياته كلها خاطرة حكمية رشيقة، ناعمة.
مكتوبة بإحكام،
مضفورة بأناقة،
لتتصيدّ الاستحسان والثناء،
بأنشوطة لشنقه فى آخرها.

طبيعة الصورة الشعرية

الصورة جوهر التعبير الجمالى، وقوام اللغة الفنية. وهذا الفصل بقلم الشاعر الناقد C.Day Lewis من كتابه بعنوان: The Poetic Imae، وقد كان لويس أستاذًا لكرسى الشعر بجامعة أكسفورد، وأعظم شعراء بريطانيا فى الجيل التالى لإليوت. وهذا الفصل أجمع وأقوى ماكتب عن الصورة، وليس أقدر من شاعر ناقد على الغوص وراء أسرار الإبداع، واكتشاف الفروق الرهيفة بين صورة قادرة على الوصول إلى أعماق الشعور، وصورة براقة لكنها زائفة، وليس أقدر منه على وضع فوارق مقبولة بين أنواع من الصور: الشعرية، والبيانية، والفنية، وإكتشاف صلة الصورة بالبناء.

إن الشعر لايترجم، لكن ضرورة النقل حملتنا على أن نفعل. ولم يكن من المقبول وضع شعر عربى مكان ماآثره الشاعر الناقد، ومن ثم فإننا نترك أمر التنظير لفطنة القارئ المتخصص.

يهتم الناقد بعمل الحواس، لدى الشاعر ولدى القارئ ولكنه لايجعله الفيْصل فى الحكم على الصورة، ولأن «الصورة» جوهر الشعر، فإنه لابد أن تكون «شعرية» بدورها. وإنه لدرس أخلاقى وفكرى عظيم أن هذا الشاعر الكبير قد وزّع إعجابه على شعراء من كافة العصور والإتجاهات الفنية، لكنه لم يتوقف عند شعره بأية درجة، وإذا كان لا يعترف بالفواصل المذهبية التى تصنف الشعراء على أساس الطابع العام للشاعر أو لعصره، فإنه يكشف - مرة أخرى - عن حصافة ودماثة معًا.

* * *

فى فكرة النقد دائمًا شيء يهول الشاعر، شيء.. هل أجسر على أن أقول إنه يكاد يكون غير حقيقى؟ فالشاعر يكتب قصيدة، وعندئذ فإنه يتقدم نحو تجربة جديدة، هى القصيدة القادمة، وعندما يتقدم ناقد ليخبره ما الصواب أو الخطأ فى تلك القصيدة الأولى فإنه يشعر بأن الكلام غير ذى موضوع. وإن الشاعر ليتساءل: هل كتبت أنا ذلك؟ نعم، لقد فعلت، يا للغرابة! ولكن المشكلة اليوم قد تغيرت، وتعليقاتك الممتازة على حل المشكلة السابقة إنما تربكنى فى محاولتى لحل مشكلة جديدة.

ذلك لأن كل محاولة هى بداية جديدة تمامًا، ونوع مختلف من القصور، لأنّ المرء إنما يتعلم اقتناص أحلى الكلمات للتعبير عن شىء لم يعد فى حاجة إلى قوله، أو يتعلم خير الطرق التى يقال بها شىء عند ما لم يعد يرغب فى قوله بها.

ليس هذا وحسب، فإن الشاعر الذى يتحول إلى ناقد يواجه خطرًا جديدًا غريبًا، هو مناقضته لنفسه، وليس من قصيدة – مطلقًا – تناقض قصيدة أخرى، وأكثر من ذلك كون تجربة يمكن أن تناقض تجربة أخرى. ولا يأتى التناقض إلّا عندما نبدأ فى الاستنتاج من تجاربنا أو إصدار الأحكام على الشعر، فحين يخطو الشاعر خارج العالم الدافىء الخاص به، حيث كانت كلمته الشعرية هى القانون، وحين يخطو عبر المرآة[1] إلى عالم نقد الشعر، فإنه يقتحم بلادًا جد مدهشة، قد تبدو مألوفة فى البداية بدرجة كافية، ومطابقة للعالم الذى غادره، ولكنه سرعان ما يجد فارقًا، فالفراشات مسمرة فى الزهور، وكل زهرة عليها بطاقة، والنهيرات التى كثيرًا ما استحم فيها ببراءة، تتسع حتى تصير أنهارًا ضخمة. وإنه يكتشف أنها فى هذه البلاد تسمى المؤثرات، فالسياج بين الحدائق والحقول أكثر ترتيبًا بكل تأكيد، ولكن: ماذا على تلك اللافتة هناك؟ «ابتعد عن الحشائش – لا تقطف النرجس، إنه ملك «وليم وردزورث»[2] فرفاقه القدامى من زهور النرجس، مَنْ تمايَلَ منهم وحيدًا قبل الآن، أو بدّل رفيقاته فى الرقص، هم من الآن فصاعدًا كائنات صُنعت للوقوف على آلات الوزن، أو لتمشى بجلبة فى ساحة المنظر الطبيعى الريفى فى طوابير المدارس، مشية من يسيرون إلى هدف معين فى الحقول، تعلو آثارَ أقدامهم وهم يمشون سُحُبٌ من الملاحظات التى تدون فى هوامش الكتب، وكل شىء يكون فى نفس الوقت أكثر بساطة وأكثر تعقيدًا، وأكثر إجلالا، ولكنه أقل جدية، وعندما يفغر الشاعر فاه ليعلق على المشهد فإن مكبر الصوت ينفجر قائلا: «لا نريد هنا شيئًا من هذه اللغة الانفعالية، وينبغى أن تتذكر أنك الآن – ناقدٌ!».

حسنًا! لقد أقبل الآن إلى عالَم يسوده القانون والمنطق، وينبغى أن يحاول التحدث بلسان ذلك العالم، وفى هذه اللغة الجديدة، فإن النزاعات لا يتم حسمها بالانفعال الذى صاحب الإحساس بها وتقريرها فى الأصل، فالناقد سيكون مجرد مسجِّل أو مدوِّن الآن، وما سيسجله ليس التجربة الشعرية، بل الأفكار التجريدية المستخلصة منها، ولكى تكون لهذه الأفكار أية قيمة يجب أن يكون فيها تنوير – بطريقة أو بأخرى – للمصدر

الذى نشأت عنه، وسوف تفشل هذه الأفكار فى تنوير التجربة ما لم يحتضن الناقد * القصيدة، ويطيل التفكير فيها، مُسْلِماً نفسَه إليها بصورة تامة، وقد أرهف سمعه ليلتقط ما يختفى تحت أضْأَلِ نغماتها، بنفس الاستغراق الذى اتجه به الشاعر إلى مصدر التجربة التى تشكلت عنها القصيدة. والناقد الذى يفرض أفكاره المجردة الخاصة على الشعر قد يكتب تاريخًا جيدًا، أو علم اجتماع جيد، أو علم نفس جيد، ولكن لن يكون ما كتبه نقدًا أدبيًّا على الإطلاق.

لنقل ببساطة مطلقة: إن مهمة الناقد الأولى والرئيسية هى أن يسهِّلَ استجابتنا للشعر، أو يوسِّعَها، أو يُعمِّقَها. وبالطبع، فإن هنالك طرقًا عديدة لأداء تلك المهمة، غير أنه ليس هناك منهج نقدى سوف يؤديها أداءً مشبعًا مرضيًّا، إذا ما خلا من احترام القصيدة واحترام القارى معًا.

وينبغى ألّا نحتاج لقول هذا، لكنا فى أيامنا هذه، كثيرًا ما نجد أيضًا فى النقد فقرات من الجدل المضلل، تتخذ موقف الاحتقار المؤكد تجاه القارئ، بنرجسية مكشوفة، أو رطانة قائمة على التلفيق المفضوح. وإن النقاد الكبار: «درايدن»، و «كولردج»، و «شلى»، و «أرنولد»، لم ينسوا مطلقًا ذلك النوع من العادات الطيبة الحميدة، الذى نسميه «الكياسة».

لقد ظننت أنه من الضرورى أن أذكر نفسى من البداية بهذا، لأننى زائر ليست زياراته نادرة لأرض المرآة التى وصفتها آنفا.

ربما يتساءل القارئ: ماذا يتوقع منى؟ فيجب علىَّ أن أنشر بعض العلامات الهادية. يقول شاعر: «إن الكتاب دم الحياة الغالى لروح معلم»، فنعرف أين يكون موقفنا معه، ويقول رجل آخر: «إن الكتاب آلة نفكر بها»، وهنا.. نعرف على أية حال أين نحن.

يوجد شىء بطولى يخص التعميمات الكبيرة فى النقد، فهى مسألة ضربات مجيدة تصيب الهدف أو تخطئه تمامًا، وفى حماستنا للضربات الصائبة ننسى تمامًا العدد الهائل من الإخفاقات، كما يفوتنا أيضًا أن نلاحظ أن الضربات الصائبة لم تكن مسألة حظ على الإطلاق.

وسأجازف أنا بتعميم متواضع أو اثنين، بعد قليل، ولكنى قبل كل شىء سأسأل شخصًا آخر أن يقدم موضوعى إلى القارئ:

«إن الشاعر فى هذا العصر الذى نعيشه... يبدو أنه يرتئى لنفسه أن هدفه الرئيسى، وأعظم خاصية لفنه هو الصور الجديدة المؤثرة... ومن ناحية أخرى فهو فى أسلوبه ووزنه قليل العناية نسبيًّا غير متقن، فالوزن بدوره قد صنع إما على غير نظام سابق، ولا يعترف بأى مبدأ يبرره إلاّ سهولته على الشاعر، أو نجد الشاعر قد اتخذ لشعره حركة آلية يكون فيها بيتان من المزدوج (الدوبيت) أو مقطوعة من عدة أبيات نموذجًا مناسبًا، من حيث يبرز بوضوح أنّ الفروق العرضية تجىء نتيجة المصادفة أو خصائص اللغة نفسها، بدل أن تكون نتيجة التأمل أو ذكاء الهدف ولماحيته».

إننى فى الحقيقة لم أكن أنتوى أن أدع «كولردج» ينطلق إلى ما بعد الجملة الأولى، ولكن الفقرة بكاملها تناسب الشعر المعاصر مناسبة تتسم بالغرابة، بل قد نظن أنها تناسبه أكثر مما تناسب الشعر الذى كان «كولردج» يتحدث عنه، لذلك فإنى لم أتوقف بعد الجملة الأولى، بل لن يستطيع أحد قطع حديث «كولردج» فيما نحن بصدده. «الصُّوَر الجديدة المؤثرة»، وإنى لأرغب فى تناول موضوع قد يلقى بعض الضوء على شعرنا المعاصر، مع اعتقادى بأن أخطر عيب فى النقد الحديث أن هذا الشعر لم يربط ويعرض – بما فيه الكفاية – فى رؤية موحدة تراه من منظور يكشف عن صلته بالآفاق العظيمة لتراث الشعر الإنجليزى – أقول إننى أرغب فى تناول موضوع كهذا، ويبدو أنى عثرت على ما أنشده فى الصورة الشعرية.

إن الغرابة والجرأة والخصب فى الصورة هى نقطة القوة والشيطان المسيطر فى الشعر المعاصر – ومثل كل الشياطين – فإنها عرضة للإفلات من سيطرتنا. وكلمة «صورة» نفسها قد اتخذت فى أثناء الخمسين عامًا الأخيرة أو نحوها قوة غامضة وتأثيرًا خفيًّا، ويكفى أن نتأمل ما خلع عليها «ييتس» من قيمة.

ومع ذلك فالصورة هى الشىء الثابت فى الشعر كلِّه. وكل قصيدة إنما هى فى ذاتها صورة.

إن الاتجاهات تجيء وتذهب، والأسلوب يتغير، وأنماط الأوزان تتبدل، بل إن الموضوعات الأساسية قد تتغير بدرجة تجعلنا لا نكاد نتعرف عليها، ولكن الاستعارة باقية راسخة، إنها قاعدة حياة الشعر والمحك الرئيسى للشاعر ومناط تألقه.

يقول «هربرت ريد»: «أظن أننا ينبغى أن نكون مستعدين دائمًا للحكم على الشاعر اعتمادًا على قوة استعاراته وأصالتها». وناقد آخر هو «أرسطو» الذى لم يكن ليتفق مع وجهة نظر «مستر ريد» دائمًا[٣]، كان مثله مستعدًا لأن يجازف فيقرر «أن السيطرة على الاستعارة هى أعظم بكثير من أى شيء آخر، وهى ما لا يمكن لأحد أن يعلمه للشاعر، إنها سمة العبقرية». أما «درايدن» فيقرر «أن التصوير هو أوج الشعر نفسه، وحياته الحقيقية» وكما سنرى لم تكن هذه الرؤية مسلمًا بصحتها دائمًا، ومع أن ممارسة الشعراء الخاصة - فى أحوال كثيرة جدًّا - كانت تفند آراء النقاد، فإنّ هؤلاء كانوا فى القرون: السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر يميلون إلى الحديث عن التصوير كزخرفة، مجرد زينة، مثل حبات الكرز المنضدة بذوق رهيف فوق الفطائر. وفكرة أن التصوير فى صميم القصيدة، وأن قصيدة ما يمكن أن تكون بذاتها صورة مركّبة من عدد كبير من الصور، لم تبدأ فى الانتشار الرسمى الواسع حتى الحركة الرومانسية.

وإذا، فماذا نفهم من الصورة الشعرية؟ فى تعبيرات شديدة البساطة: إنها صورة رسمت بكلمات. وربما تحدث الصورة من وصف واستعارة وتشبيه، أو تقدم إلينا فى تعبير أو فقرة هى حسب الظواهر وصفية خالصة للوصف، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئًا هو أكثر من مجرد الانعكاس الدقيق للواقع الخارجى، ومن ثم نمضى إلى القول بأن كل صورة شعرية هى إذاً بدرجة ما استعارية، وهى تبدو لنا من مرآة لا ترى الحياة فيها وجهها، بل ترى بعض الحقائق عن وجهها، وإنى لأعرف أن هذا تعبير مثير للجدل، ولكن دعنا نَعُدْ للحظة واحدة إلى تعريف الصورة الشعرية على أنها صورة رسمت بكلمات.

إن النموذج الأكثر شيوعًا للصورة هو النموذج البصرى، وكثير من الصور التى قد تبدو غير حسية لا يزال لها فى الواقع ارتباطات بصرية ضعيفة ملتصقة بها، ومن الواضح أن الصورة ربما تستمد من الحواس الأخرى وتحتكم إليها أكثر مما تستمد وتحتكم إلى حاسة البصر. والشاعر «كلير» يتجه إلى السمع كما استمد البصر حين وصف طيور الكركى:

تصرصر بصياحها المزعج الكئيب..
خلال الرحلة الطويلة،
فى السماء الحزينة.

أما «جونسون» فيثير حاسة اللمس فينا فى قوله:
هل تحسست فرو السمُّور
أو زغب البجعة من قبل؟

و «تنسون» يثير حاستى الشم والسمع فى قوله:
وكم من زهرة قرنفل وردىٍّ تُطعِم
بعطر الصيف الهواء المترنم.

ومع ذلك فإن كلًّا من الصورتين الأخيرتين تحمل إلينا دلالة بصرية محددة، ترقد تحت الإحساس أو الصوت أو الشم فى هذه الأشياء. وفى رأيى أنه يمكن القول بأن كل صورة، حتى تلك الصورة العاطفية الخالصة إلى أقصى درجة، أو الصورة العقلية أيضًا، تنطوى على بعض آثار الحواس:

كفى يا سيدتى،
لقد مضى اليوم المشرق،
ولم يعد أمامنا غير الظلام

إنها صيحة عظيمة، وقمة فى عاطفيتها، ولكن على الرغم من أنها لا تستحضر صورة أمام العين فإنها تتحدث بلغة النظر.

وإذاً، فهل نصل إلى تحديد كامل إذا قلنا إنّ الصورةَ الشعرية فى حقيقتها صورة فى كلمات فيها مسحة من صفة حسية؟. بوضوح قاطع: كلا. إن الصحفى ومحرر الإعلانات عن السلع غالبًا ما يؤلف صورًا كلامية حسية، على هذا النحو:

«لقد غطى منتصف الصيف الحقول بفيضان من الزهور، ياألَروعة تلك الساعات المليئة بالشمس، عندما تحلمين طويلا تحت زرقة بلا غيوم، وقد نسيت قدميك فى حذاء الدب «الباندا» صور الجمال فى الشكل والظلال صممها فنان، وصنعها

حِرَفيٌّ بارع. إن من ترغب فى زيادة الرشاقة الصيفية، هى التى تفضل تحفة «الباندا».

فهذا إعلان بالغ الحسية حقًّا، بل إنه كتب موزونًا مقفى، ولكن ينبغى ألا نعتبره «صورة شعرية».

يقول مستمع نافد الصبر: «بالطبع لا، لأنه لا ينطوى على عاطفة ولا انفعال».

لقد كنت أخشى أن يخرج علينا مثل هذا القول، فما أن نرفض فكرة التصوير كزخارف منفصلة لتزيين القصيدة، حتى نجد أنفسنا متورطين فى بحث عتيق لا أمل فيه لتحديد الشعر فى ذاته، بحث يقع دائمًا، عاجلا أو آجلا، على «العاطفة» و«الانفعال»، ويرفعهما معًا مع صيحة انتصار. إننى شخصيًّا لست شديد الاهتمام بتعريفات الشعر، ولكن لأنّ المفاهيم الحديثة للصورة الشعرية تلقى برشاشها على موقفنا العام تجاه الشعر ومعناه وأثره وطبيعته، فإن بعض التحديد يبدو مرغوبًا فيه، فهل نكون أكثر قربًا إلى تعريف الصورة لو أننا قلنا إنّ الصورة الشعرية صورة كلامية قد شحنت بالعاطفة أو الانفعال؟ وهل نعطى الكلمة الأخيرة حول هذا الموضوع لـ «كولردج» إذ يقول:

«إن الصور مهما تكن جميلة... ليست فى ذاتها تميز الشاعر، إنما تصبح برهان عبقرية أصيلة بقدر ما تكون مكيّفة بالانفعال المسيطر، أو بأفكار متصلة، أو صور أثيرت عن طريق هذا الانفعال».

هذا قول ثمين حقًّا الآن، إن فيه تنازلا عما جاء فى موقف «أرسطو»، ولكنه ليس مناقضًا للمأثور عنه من أن السيطرة على الاستعارة علامة العبقرية الشعرية. إن القيمة الأساسية لقول «كولردج» بالنسبة إلينا الآن تكمن فى إصراره على تكييف الصور بالعاطفة وتداخل هذه فيها، وسأخصص قدرًا كبيرًا من المناقشة لهذه النقطة فى فصل لاحق، أما الآن فإننى سأكتفى بأن أنبهك كيف أن «كولردج» ببراعته وامتيازه الخارق فى التكهن بالجو الشعرى المعاصر، قد تكلم عن «المحدثين» يضحون بـ «الانفعال والتدفق الانفعالى للشعر» فى سبيل «السطوع والتألق الدائم للصور وإنْ تكن محطمة ومتغايرة، أو بالأحرى، فى سبيل شىء برمائى مركب من نصفين: النصف الأول صورة، والآخر معنى مجرد».

والذى ينبغى أن نقرره الآن هو ما إذا كانت هذه الأقوال تدعم تعريف الصورة بأنها «صورة كلامية» قد شحنت بالعاطفة أو الانفعال. ولا يخالجنى ارتياب فى أن «كولردج» عندما تكلم عن «الانفعال المسيطر» وعن «التدفق الانفعالى للشعر»، إنما كان يقول بأن القصيدة ينبغى أن يكون لها موضوع يوحدها،تمّ تَصَوُّرُه عاطفيًا،وتم تصويره عاطفيًا أيضًا، ولا ينبغى تفسير كلامه على أنه يعنى أن الصور الشعرية براهين العبقرية الأصيلة لكونها أدوات توصيل مناسبة للعاطفة – للخوف – للرغبة – للكراهية – للحزن. وإنى لأودّ فى الحقيقة أن أميز بين العاطفة الإنسانية والانفعال الشعرى.

هل يبدو الفارق واضحًا جدًّا؟ ينبغى أن يكون كذلك، لكن النقاد يقولون لنا دائمًا إن طريقة الشعر (إن لم تكن غرضه الرئيسى) هى توصيل العاطفة إلى القارئ.

إنها واحدة من التبسيطات المسرفة التى تنطوى على قدر من الصدق يكفى لقبولها، ولكن ينبغى أن نكون أكثر يقظة، دعنا نأخذ صُوَراً قليلة، ونرقب بعناية تامة طبيعة استجابتنا لها. مرة أخرى:

كفى يا سيدتى،
لقد مضى اليوم المشرق
ولم يعد أمامنا غير الظلام.

السياق تراجيدى: شعور المتكلم حزن شامل، عاطفة أكثر عمقًا من اليأس، لأنها قيلت بالتجربة التراجيدية.

ونحن أيضًا حين نصغى لهذين السطرين نستشعر ذلك الحزن، لكنه كذكرى باهتة فى نغمة خفيضة وحسب، إنها خط أسود خفيف يلوح فى خلال إشراق، وذلك الإشراق الذى يكون الظل فيه مجرد خادم، هو العاطفة المسيطرة التى نتلقاها من الصورة. إننا نحسها كلذّة، كبهجة وانعاش، ونحن نرتضيها كنوع من الصدق، الذى لم يكن من الممكن أن يعطى لنا فى شكل آخر، أو بأية وسيلة أخرى. أو دعنا نأخذ هذه الأسطر لـ «توماس هاردى»:

من الآن لن أعتبر
الشائع نَادراً

ولا رذاذَ منتصف الليل ندى
ولا الساعةَ الرماديةَ وقتًا ذهبِّى النور
ولا الريحَ نداءً حنونًا
ولا المعيبَ جميلا
ولا الأشياءَ التى أراها فى الحلم
أجملَ لونًا مما أرى بعينىَّ.

الحالة النفسية متحررة من الوهم، الأفكار قلبت باشمئزاز ظهرًا لبطن، لتبرهن على أنها لا تنطوى على حقيقة، ولكن القارئ لا يتلقى من هذا التحرر من الوهم سوى ما هو ضرورى ليحدِّد ويجسِّد العاطفةَ الشعرية: إنه لم يتحرر من الوهم، لقد ابتهج.

مرة أخرى عندما نستمع إلى شاعر «إليزابيثى» هو الشاعر «ماندى»:

ومع ذلك، أهى أكثر حناناً من الدب
وقسوة قلب من سِندِيانةٍ عجوز
أكثر زلقاً من الزيت، وأكثر تقلباً من الريح
أكثر قسوة من الصلب، ما إن تحاول حَنْيُهُ حتى ينكسر.

إننا ندرك أن الشاعر يعبِّر عن شعور إنسانى طبيعى تماماً، استياء رجل من عناد المرأة، ولكننا -بنفس القوة- ندرك أن هذه ليست الشئ البالغ الأهميّة فى هذه الأسطر. تماماً كما أن عاطفة الأستياء التى ابتدأ منها الشاعر قد أصبحت تابعة للانفعال الشعرى، وصارت مادة للقصيدة بقدر ما صارت الكلمات والصور مادة لها، فإن القارئ من جهته قد أحس بالاستياء كنكهة حادة وحسب، سَرَتْ إليه عبر صور: الدب والسنديانة والزيت والريح والصلب، وشاركت كهذه فى العاطفة الشعرية، فى اللّذة أو فى الابتهاج (أو سمِّها ما شئت) - التى أثارتها القطعة.

لقد أكدت بشدة على هذه النقطة لأنها مسألة حاسمة فى أى حوار عن الشعر يصل إلى اتفاق حول استجاباتنا للشعر. كما ينبغى بلا ريب أن أوضح أننى لا أفترض التماثل فى الاستجابة لما تعطيه أية قصيدة، ولكن قد يستطيع المرء أن يتصور قدراً مشتركاً فى استجابات كافة القراء بنزعاتهم الفردية، القراء الذين تعنى القصيدة عندهم شيئاً. وهذا

القدر المشترك – دعنا نتهور ونحرق مراكبنا ندعوه اللّذة. وإنى لأعرف أن هذه الكلمة – اللّذّة – تبدو فى أيامنا عتيقة غير ملائمة لوصف أثر الشعر، كما أعرف أن النفسانيين تتملكهم ثورة عارمة إذا ما أمسكوا بأى شخص يتحدث عن العاطفة الجمالية. على أنى أستطيع أن أغمغم فى دفاع عن النفس أننى حين تستثار مشاعرى بواسطة قصيدة فإن العاطفة التى أحسها تبدو متميزة من أية عاطفة إنسانية أخرى. ولكن إذا كان العالم النفسانى يفضل أن يتكلم عن العاطفة الجمالية فيقول إنها إعادة حالة وعى ذات جانب واحد، شاذة أو خطرة إلى حالة التوازن، أو إنها رد اهتمامات مضطربة فى النفس إلى حالة التوازن، فلن يمكننى أن أعترض على ما يقول. حقًّا إنها ستكون حماقة منى لو تجاهلت العمل الرائع الذى قام به «يونج» من قبل، والذى قام به «ريتشاردز» والذى قامت به الآنسه «مود بودكن» مثلا، فى سبيل تحليل الصورة الشعرية واستجابتنا للشعر. ولكن ينبغى أن نحترس من النزعة التى تسوى قصيدة ما بالعناصر النفسية التى يعكسها كل قارئ لطبائعه الفردية المميزة على هذه القصيدة، إلّا إذا كنا مستعدين أن نتكلم عن الأدب باللغة التى يستعملها الأستاذ «ل. س. مارتن» فقط، حين يتحدث عن «سلسلة الحوادث التى تكمن فى عقولنا، والتى نسميها من باب التسهيل (وبرضاء تام عن النفس أحيانًا) أشعار «ملتون»».

ولكن، ألا نكون مبالغين فى الرضا عن النفس أكثر لو قلبنا العبارة كما يريدنا الأستاذ أن نفعل، وقلنا عن شعر «ملتون» إنه «مجموعة حوادث فى عقولنا الخاصة»؟

نحن نبدأ لندرك إذاً، أن الصورة الشعرية – على وجه التقريب – صورة حسية فى كلمات استعارية إلى درجة ما، فى سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية، ولكنها أيضاً شحنت منطلقة إلى القارى عاطفة شعرية خاصة، أو انفعالا – لا، لن يسوغ هذا التعريف، لقد أفلت زمامه من يدنا. وإلى هنا دعنا نبدأ مرة أخرى ونسأل أنفسنا سؤالا بسيطاً:

لماذا نستثار بالاستعارة والتشبيه؟

لماذا يمنحنا لذة عندما نتخيل أن حبنا مثل «وردة حمراء، حمراء»؟

أو – إن أردت – لماذا يعيد التوازن إلى اهتمامات نفوسنا أن يلاحظ كيف «يتنامى الظلام فى الوادى ناسياً أكثر فأكثر»؟

لقد اخترت تشبيهًا واستعارة من تلك التى تقف على طرف نقيض تقريباً – للتصوير الشعرى. «حبيبى كوردة حمراء، حمراء» إنه تشبيه تقليدى، أكثر قليلاً من رمز(٤)، وتُستمدُّ نفاسته بقدر كبير من السياق، وبخاصة الأسطر الثلاثة التالية له – مع ذلك بالطبع فإنّ ترديد كلمة «حمراء» يعطى التعبير حياة خاصة.

أما بيت «ميريدث» حيث الاستعارة – فإنه لا يقدم لنا صورة كاملة فى نفسها وحسب، ولكنه يقدِّم أيضاً جزءاً تامًّا لتجربة، جزءاً يمكن به إعادة بناء تجربة كاملة، فالتعبير «ناسياً أكثر فأكثر» لا يعتمد فى قوة إثارته على معرفتنا بقصيدة «حب فى الوادى» ككل، إن غموضه المدروس يؤثر فى مجال واسع من الارتباطات النفسية، ومع ذلك فإنه يترك فى أذهاننا انطباعاً واضحاً بشكل غريب.

هاتان الصورتان مع اختلافهما إلى هذا المدى فى النوع، فإنهما مع ذلك تؤثران فينا بنفس النوع من اللذة. (أما درجة اللذة فإنها تتوقف طبيعيًّا على القارئ بصفة شخصية، ونحن لا نستطيع أن نبحثها هنا بحثاً مفيدا) وإذاً، فما هى العملية السرية التى بها تَخلق الصور البهجة؟

لقد قال «ميدلتون مورى» : «حاول أن تكون دقيقاً وستجد ألا مفر من أن تكون مجازيًّا».

ومرة أخرى، فى مقالته هذه القيمة عن الاستعارة: «إن ما نتطلبه بالدرجة الأولى هو أن يكون التشابه تشابهاً حقيقيًّا، وأن يكون قد ظل حتى الآن غير مدرك، أو نادراً ما أدركناه، حتى أنه يجئ وكأنه كشف أو وحى». تلك هى – على الأقلّ – نقطة البداية: الدقة والكشف، دقة الشاعر بالطبع، إذ لن يزعم أحد أن وصفاً دقيقاً من الناحية المادية، كتلك الدقة التى حققها «تنيسون» عندما قال:

زهرة عباد الشمس، لا أحد يحبها
مشرقة بجمال،
بأشعة من اللهيب..
حول قرص بذورها.

هو دقيق من وجهة نظر عالم النبات، ولا أن وصف عالم النبات دقيق من وجهة نظر

الشاعر. والشاعر فى إعادة خلقه يشمل الشئ وجوانب الإثارة الحسية التى تصله بهذا الشئ، ويشمل كلا من حقائق التجربة والطابع المزاجى للتجربة، وعندما ينجب الشئ والإثارات الحسية، بعد أن تم زواجهما زواجاً سعيداً على يديه، زواجاً ينجب صورة، شبهاها ماثل للعيان فيها، عندئذ فإن شيئاً يتحصل لدينا له تأثير الكشف والوحى».

ومع أنى أصر على أن أفكار «ت. أ. هولم» بغيضة، وطريقة التعبير عنها أشد بغضاً، فإن ما قاله عن هذه النقطة كان صحيحاً بالتأكيد. ولعلنا لا نوافقه فى قوله إن فى الشعر: «الهدف العظيم هو أن يكون الوصف صحيحاً دقيقاً محدداً»، فى مستوى التعميمات النقدية التى هى مفيدة أكثر منها حقيقية، ولكننا سنوافق عن طيب نفس أكثر أن «النشاط المبدع للفنان ضرورى فقط نتيجة للقصور وللحدود التى تفرضها ضرورات الحدث على الإدراك الداخلى والخارجى». وبعبارة أخرى، فإن الإنسان العادى يكون مشغولا تماماً عن أن يرى رؤية مستقيمة، أو ينظر بعمق، أما مدركاته الحسية فتكون مغشّاةً بسبب ما يستغرقه من مشكلات. وقد قال «هولم»: «إن مهمة الشاعر هى «رؤية الأشياء كما هى فى الواقع»، وينبغى عليه أن يدرب نفسه على «الحالة العقلية المركزة، والسيطرة التامة على الذات هى التى تكون مهمة فى التعبير الفعلى عن الشى الذى يُرى».

إن الشعر «ينتقى الصفات الحية، والاستعارات الأكثر حداثة »، يؤثرها جدًّا، ليس لأنها جديدة وحسب... ولكن لأنّ القديم يتوقف عن توصيل الشى المادى، ويصير عملة تجريدية».

«وإنما تحصل على هذا الإقناع المفعم بالحيوية، الذى يشكّل العاطفة الجمالية النقية التى يمكن أن تُستخلص من التصوير، حين تستخدم تلك الاستعارات الحية والصفات».

ينبغى أن نطرى الفكر الجيد لهذه الفقرة، متذكرين أنها اقتباس من مذكرات «هولم» نتغاضى فيها عن الأسلوب. ولكن هل نحن مقتنعون حقًّا أن الدقة هى المطمح العظيم، حتى عندما يتعلق الأمر بالتصوير الشعرى وحسب، أو أنها النضارة والجدة ودقة التصوير قبل كل شىء هى التى تعطينا الإقناع الجمالى أو الكشف، تعطينا اللذة الشعرية؟

منذ وقت ليس بالطويل كنت أنظر فى كتاب عن التصوير الفوتوغرافى الملون، لقد

اعتقدت أن الألوان فجة مبالغ فيها، وقد بدا أنها جعلت موضوعات المصورة تافهة باردة مصطنعة بشكل لافت للنظر. وقد دافع الناشر عن كتابه أمامى قائلا: الحقيقة أن الألوان كانت دقيقة تماماً، فالأجهزة التى التقطت الصورة واستخرجت منها نسخاً – كما زعم – أكثر حساسية وصدقاً من العين الإنسانية. ولم أكن مقتنعاً، وإنى لأظنّ أن هذا ادّعاء من جانبى، ولكنى – من ناحية أخرى أثق فى عينى أكثر من ثقتى فى عين «الكاميرا»، حتى ولو اقتنعت بأن «الكاميرا» كانت تفوقنى موهبة، فإنى فى تلك الحالة لم أعجب بما رأته – هذه الصور الفوتوغرافية ستبدو لى مسطحةً زائفة. إنها دقيقة دقة مميتة لما بها من حيوية.

إن الدقة ليست كل شئ، ولعلها ليست الشيء الرئيسى حتى فى التصوير الشعرى أيضا. توجد فقرات فى صحف جيرارد مانلى هوبكنز، حيث يصف شيئاً بدقة متناهية الأمانة، ويدقق فى صحة تفاصيل الشيء لدرجة أن الشئ نفسه يختفى تماماً. إنها غلطة يمكن أن نجدها أحياناً حتى فى صور شعره، ومن المؤكد أن الشاعر ينبغى أن يحاول «رؤية الأشياء كما هى فى الواقع»، ولكن لا شيء حقيقى إذا ما أفرد فى عزلة، محضا فى حالة اكتفاء ذاتى، فالواقع يتضمن «العلاقة»، وما أن تدخل «العلاقة» حتى تجيء «العاطفة» بالنسبة للبشر. وهكذا فإنّ الشاعر لا يستطيع أن يرى الأشياء كما هى فى واقعها، ولا يستطيع أن يكون دقيقاً فيما يخصها، إلّا إذا كان مدققاً فيما يخص المشاعر التى يوجهها إلى هذه الأشياء، وهذا يلجيء الشاعر للاستعارة، وأقترح أن هذا نفس الضرورة التى تتطلب أن تكون الصور فى داخل القصيدة بينها صلة تقيمها لضرورة باطنية بأقوى من النزعة المجردة للكلمات لتحتشد فى أنماط.

وقد قال «عزرا باوند» ذات مرة: «إن تقديم صورة واحدة فى العمر كله أفضل من إنتاج أعمال ضخمة» ربما يكون من الأفضل، ولكن لا يزال دون نصف الكفاية فى الفضل: والأكثر من ذلك، فإنه من المحال – بأى معنى حرفى للكلمة – لأن الصور لا تنبثق من صحراء، وعلى الرغم من أنّ «يتنامى الظلام فى الوادى ناسياً أكثر فأكثر» فى حالة اكتفاء ذاتى من الناحية الجمالية، فإنها لم تنشأ بالتولد الذاتى، كذلك فإن «عملا ضخماً» إلى حد كبير كان ضروريًّا لإنتاج تلك الصورة العظيمة: «مدينة وردية الحمرة، فى نصف عمر الزمن». نعم، صور كثيرة قد تولد وتموت فى تتابع لكى تعيش واحدة.

ولقد أكدت هذه النقطة البيّنة فى وضوحها لسببين: أولهما أنه كما يوجد دائماً خطر فى

مناقشة وجه من وجوه الشعر، بأن تقوم بعزله وتضخيمه أكثر مما ينبغي، كذلك يوجد ميل لرؤية صور معينه فى القصيدة كالأضواء المسيطرة (وهى أضواء مسيطرة حقًّا) ولكنها ترى مستقلة عن بقية الصور وقائمة بنفسها، بدل أن ينظر إليها كنجوم أعظم نظمت فى برج وفقاً لقوانين ليست طوع إرادتها. والسبب الثانى أنه عبر هذه الصلة. واعتماد كل الصور بعضها على بعض، سنأتى إلى جواب لسؤالنا: «لماذا نشعر بالإثارة الشديدة بطريق الاستعارة والتشبيه؟».

دعنا الآن نعد للأسلوب المختصر، محتفظين بهذا المفتاح فى يدنا. إننا نعتقد أن الاستعارة كانت مبدأ الحكمة، والطريقة العِلمّية منذ فجر التاريخ، والشاعر «ييتس» هو الذى قال: «إن الحكمة تتكلم أولاً فى الصور».

يقول «هـ. و. جارود» : «ذات مرة كان العالم فى نضارته، وكان من يتكلم شاعراً، وكانت تسمية الأشياء إلْهاماً. أما الاستعارة فقد تناثرت من أفواه المبدعين كبعض النضج الطبيعى لحواس مفعمة بالحيوية».

فى دراسة «هربرت ريد» بخصوص بحث الشاعر عن « الدقة اللغوية والفكرية التامة» دقة تتطلب وتوجب على الشاعر أن يتجاوز قيود وحدود التعبيرات المألوفة، ومن ثم يبتكر، أحالنا «ريد» إلى ڤيكو»:

«الشعر هو النشاط الأوّلى للعقل الإنسانى، فالإنسان قبل أن يصل إلى مستوى تصور الكليات فإنه يتصور أفكاراً متخيلة، قبل أن يفكر بعقل واضح، يدرك الأشياء بملكات مشوشة قلقة قبل أن يتمكن من الإفصاح الواضح عنها، إنه يغنى قبل أن يتكلم نثراً، وهو يتكلم بالشعر قبل استعمال المصطلحات التقنية، والاستخدام الاستعارى للكلمات يكون بالنسبة إليه فطرّيا، مثل أى شئ ندعوه طبيعيًّا».

قد يقودنا الامتداد المنطقى لتصريح كهذا إلى موقف «بيكوك» الذى هاجمه الشاعر «شلى» فى مقالته «دفاع عن الشعر»، والذى يرى أنه: قد حكم على الشعر بأن يكتسحه العلم. لو أنّ الخيال يقوم مقام المعرفة، لو أن الاستعارة لم تكن أكثر من شكل بدائى للطريقة العلمية، عندئذ كان من الخير لنا أن نتوقف تماماً عن كتابة الشعر وقراءته، ونقبع فى المعامل.

إنى آمل أن نبحث قضية الشعر – العلم باستفاضة أكثر فيما بعد، ولنتذكر – مؤقتا – تعبير «ڤيكو»: «قبل أن يفكر بعقل واضح، فإنه يدرك الأشياء بملكات مشوشة قلقة». دعنا نضع بجانبها هذه الفقرة من «كولردج»:

«إن كل ما تنتجه القوة التفكيرية المجردة له بعض صفات الموت، إنها مثل خشخشة الأغصان والغساليج فى الشتاء، لمّا تُدفع فيها العصارة بعد، من جذر لمّا أصل إليه، لو أنها كانت قادرة على منح روحى غذاءً أو وقاءً».

أليست هذه العصارة هى مبدأ الحياة الذى يمنح الأوراق والقطوف لشجرة المعرفة للشاعر، الذى يحيى بالانفعال الأفكار المجردة، «لكى يحمل الصدق حيًّا إلى القلب عن طريق الانفعال» مثلما طلب «وردزوورث؟!».

أما فيما يتعلق بقضية «الصدق» هذه، فإننى لست مستعدًّا للتخلى عن موقفى قدر بوصة، الحقيقة الشعرية، وتعريف «وردز ورث» لها «أنها ليست فردية ومحلية، ولكنها عامة ونافذة»، يجب قبولها كنتيجة طبيعية وذروة للذة الشعرية، إنها ليست مثل الحقيقة العلمية يمكن إثباتها، وفى قول «ولفريد أوين» أنه لا يمكن إثبات أن:

ندوبى القديمة لن تُمجَّد
دموعى الجبارة، البحار
لن تجف.

ربما كان ينبغى أن نذهب مزودين بزوج من نظارات الحقول، وكتاب مدرسى فى علم الطيور، حيث البحار التى غنى عندها «شلى»:

طيور القاوند ترقد متحلقة
حول الجزر الصغيرة
العارية من الزبد

ومع ذلك فإننا لن نثبت صدق هذا السطر لو راقبنا جماعات من تلك الطيور ترقد هناك، ولن ينتقص من صدق هذا السطر ألّا نجد هناك طائرًا واحدًا، ولكن وجدنا مقدارًا هائلا من الزبد.

نحن الحَكم على الحقيقة الشعرية، لأنها «مؤثرة»، لأنها تؤثر فينا، لتسبب ذلك النوع من اللذة، الذى هو تعزيز للحياة بالمعنى «الكانتى».

لايكفى القول بأن الشعر يعيد التوازن إلى إهتماماتنا النفسية،وأنه فن يصنع لنا السعادة، ومــع هـذا فــإن هــذه لاتــزال أحسن شيء يمكن أن يقــال فى الفن أومن أجله،فــلا مفــر من أن نسأل أيضًا: كيف يفعل الشعر هذا؟ وكيف أنه فى كل مكان وعبر العصور قد ترك أثره فى الجنس البشرى بهذا الإحساس بإغناء الحياة الذى ندعوه الحقيقة الشعرية؟ إننا نعرف أنها تحدث حدوثًا طبيعيًّا، وأن الشعر يقنعنا بحقيقته بشكل لا يُقاومُ، كما تقنع نبرات صوت المرأة ونظراتها رجلا أنه قد صار محبوبًا حقًّا: تعميق لون الكلمات، والرشاقة المحسوسة، والتنوع النادر فى نغمات التعبير - بكل تلك العلامات نتعرف على الشعر. ولكن.. ماتلك اللمسة على القلب التى كما لو أنّ مفتاحًا رئيسيًّا قد أدير فإذا المصابيح مضاءةً فى شوارع بأكملها، وأماكن من التجربة كانت خريطتها قد رسمت برداءة، وجرت زيارة لها بغير حماسة، ولم ندركها من قبل إلاّ على نحوٍ غامض؟

قا ل الشاعر «كيتس»: «ربما قورن الخيال بحلم آدم، لقد تنبه فوجده حقيقة». وهناك أيضا الشاعر «بليك» الذى يقول: «كل شىء يمكن أن يُعتقد، هو صورة من الحقيقة».

تلك تصريحات حكيمة يتمم بعضها بعضًا، وهى أيضًا تصريحات متطرفة، فقد حاول «كيتس» أن يعرض عملية الخلق الشعرى المعقدة كلها فى صورة وحيدة، فانظر مقدار ما تقول هذه الصورة: إنها تقول إن الخيال متقبِّل، يعمل لا شعوريًّا، غير مدرك أن فى أحلامه وأشكاله ومادته يتم خلق الحقيقة. وسأبحث هذه النقطة بدقة أكثر فى الفصل الثالث، حيث نناقش العملية الشعرية من وجهة نظر الشاعر، ونناقش أيضًا حركة التصور الخيالى إذ يُشكِّل ويُوزِّع ويُنشَر عبر الصور.

أما الآن فإننى مهتم أصلا بالصورة فى تأثيرها فى القارئ، وإلى القارئ ينبغى أن يُتجه بصورة رئيسية.

وهذا القول المأثور لـ «بليك» لو نتأمله تأملا دقيقًا بما فيه الكفاية، فإنه فيما أرى يساعد على تسهيل مشكلة الاعتقاد[٥] فى الشعر، وهذا القول لـ «بليك» يمضى إلى ماهو

أكثر عمقًا من قول «كولردج» بـ «التعطيل المؤقت للإنكار»[٦]، كما أنه بالتأكيد أكثر إيجابية. «كل شئ يمكن أن يعتقد» - أى كل شىء يستطيع الشعر بقوة الانفعال التى ينطوى عليها أن يكون مقنعًا لنا - «هو صورة من الحقيقة»[٧]، لأن الحقيقة فى الانفعال، وينبغى إيقاف الاعتقادات حتى تستولى على عقولنا صورة أخرى من صور الاعتقاد، مختلفة، ولكنها ليست أقل صحة أو مشروعية. وكما قلت: فى الشعر لا يمكن أن تكون هنالك تناقضات إلاّ تلك التى تأتى من انعدام الترابط الفنى، ومن التعارض بين الصور الفنية وموضوع القصيدة.

وبالنسبة للشاعر: «كل شىء هو حق، نقيضة أيضًا حق»، إنه يستطيع أن يقول عن القمر إنه محبوبة مخلصة، وامرأة لعوب متقلبة، يستطيع أن يقول فى نفس واحد: «محبوب وبغيض»، وفى لحظة نجد أنفسنا فى عالم تتلاشى فيه التناقضات منصهرة فى كيان واحد بالشعور الذى أحسها به الشاعر، والتصميم الذى ربط فيها بينها.

هذا العالم الشعرى عالم مصطنع بالطبع،ولكنه ينطوى على معنى بالنسبة إلينا،بقدر ما أن قصيدة ما تطابق بنمط صورها نمط ما تسميه بالعالم الواقعى، والاستعارة هى الوسيلة التى تجعل بها هذا التطابق معروفًا للقارىء، على أنها تفعل أكثر من ذلك: فالصورة الشعرية - وهذه النقطة هى محور الاهتمام فى مناقشتى كلها حتى الآن - تتولى إخبارنا أن فى «العالم الواقعى» نمطًا أيضًا.

قال الشاعر «بليك»: «لو طُهِّرَتْ أبوابُ الإدراك لظهر كل شئ أمام الإنسان كما هو، بلا حدود» وكلمات «بيتس» صدى لهذه العبارة، إذ يقول «إن - الإنسان يمحو أثر أنفاسه عن زجاج النافذة وهو يضحك مبتهجا لكل المناظر المتغيرة».

فهل هذا هو الإدراك الذى تطلّبه «هوُلْم»، لقد ضايق الشعراء الرومانسيين بلومه كثيرًا لأنهم «دائما يستدرجون إلى مجال الكلام غير المحدود»، كما أزعج القارئ الحديث عجزه عن الإعجاب بأى شعر لا يظهر فيه غير المحدود. لقد اعترض على «العاطفة لضبابية التى لا تعتبر القصيدة إلاّ إذا كانت أنينًا ونُواحًا على شىء أو آخر».

والآن.. بالإضافة إلى مافى كلامه من عدم الرقة والتكبر الفكرى فى طريقته، فإن هذا كلام فظيع فى التفاهة.

إنه لا مزيد يدعو للسخرية أن نستحسن شاعرًا – مثلما يفعل «هولم» – حين يبتهج بالتفافات وحركات «جونلة» امرأة فى مشيها، ولكن لا نستحسنه حين ينتحب من أجل القمر – وهو شعور إنسانى على حد سواء – وعلاوة على ذلك فإن الشعر الرومانسى ملىء بالصور الدقيقة المنضبطة على الطريقة الكلاسيكية، فى حين أن الشعر «الكلاسيكى الصارم الجاف» الذى رغب «هولم» فى بعثه، ليس بحال صارمًا وجافًا دائمًا، ولم يركِّز على المتناهى المحدود، كما قال: ألا يمكننا أن ندين «فرجيل» – لو رأينا أن نستعمل مصطلحًا كهذا – بأنه يجتذب اللانهائى ويدخله فى شعره، وبأنه يئنّ وينوح على شئ أو آخر، ويرى للأشياء دموعًا؟.

ومع ذلك. ينبغى أن نسلِّم بأن هذه الأقوال المأثورة عن «بليك» متطرفة فى جانب، تمامًا مثلما إن فلسفة «هولم» النقدية متطرفة فى الجانب الآخر.

لست أذهب شخصيًا إلى الحد الذى ذهب إليه «هولم»، فأصرح مثله بأنه حسب مايرى الرومانسيون: «فى أقل عنصر من عناصر الجمال لدينا حَدْسٌ تام بالعالم كله»، فحتى «بليك» نفسه لم يكن ليدعى بقوة أن أبواب الإدراك البشرى يمكن أن تطهر إلى هذا المدى أبدًا. ولكن كلمات «هولم» تصبح تلخيصًا عادلا للرأى الرومانسى إذا بدّلناها إلى:

«فى أقل عنصر من عناصر الجمال لدينا حدس جزئى بالعالم كله. وإنه لأمر جوهرى أن نقرر ما إذا كنا نعتقد بحقيقة أن هذا ينطبق على الصور فى كل أنواع الشعر، أو نعتقد – من ناحية أخرى – أنه توجد أكثر من وظيفة أساسية للاستعارة.

فى رأيى أن هذا القول ينطبق على كل الصور، باعتبار أن كل صورة، لا تخلق شيئًا من جديد وحسب، بل تخلقه فى سياق التجربة، ومن ثم فهو جزء من علاقة، ولأن العلاقة جزء من صميم طبيعة الاستعارة، فلو اعتقدنا أن الكون إنما هو كتلة أو كيان حيث كل الناس وكل الأشياء، نكون «أعضاء واحد للآخر» فيجب أن نسلم بأن الاستعارة تعطى «حَدْسًا جزئيًا بالعالم كله». وإنى لأؤكد أن كل صورة شعرية بكشفها كشفًا واضحًا لجزء صغير من هذا الكيان توحى بامتداده اللانهائى.

لندع هذا جانبًا مؤقتًا، ونتناول موضوعنا من زاوية أخرى. إن الرؤية الكلاسيكية

للشعر تختلف عن الرؤية الحديثة، كما يقال لنا من ناحيتين : أنها تعتبر القصيدة محاكاة وتقليدًا أو نسخة من الحياة، لا أنها فى الأصل تفسير وترجمة للحياة، أو إعادة خلق لها، كما أن النظرة الكلاسيكية تنظر إلى الشعر كدليل وحافز للعمل.

ليس من شك فى أن هذه التمييزات هى من الناحية العملية اعتباطية. فالشعر الكلاسيكى يتداخل مع الحديث فى عدد كبير من النقاط، حتى أن فصلهما إلى عالمين هو خلق لانقسام مصطنع، والشاعر الرومانسى «شلى» يتحدث عن الخيال باعتباره «الوسيلة العظيمة للخير الأخلاقى» والشاعر الكلاسيكى «سيدنى» يخبرنا فى تعبيرات رومانسية إلى أبعد حد كيف أن الشاعر «يمنح لقوى العقل صورة من ذلك الذى لا يمنحه الفيلسوف غير وصف لفظى مطول لا يصدم القلب ولا ينفذ إليه أو يستولى على سويدائه، بنفس القدر الذى يفعل الآخر»[٨]. إننا يجب أن نقاوم عادة الناقد – وهى الآن بنفس القوة التى كانت بها فى أى وقت مضى – فى تمزيقه الشعراء إلى فرق، جاعلا منهم أطراف مباراة يلعبها كل فريق ضد الآخر، وعلى الناقد المسكين، بكل أسف، أن يكون حكمًا فى مباراة قد تآخى فيها اللاعبون بصفة مستمرة، وراحوا يتبادلون «فانلاتهم» وينطلقون فى الاتجاه الخاطئ، وقد جعلوا من قواعد اللعب فوضى.

ومع ذلك فهنالك بالتأكيد تمييزات ذات فائدة، ولا نستطيع أن ندّعى أن «بن جونسون» عنى أى شئ غير ماذكر عندما قال عن الشعر إنه «الفلسفة السائغة المهذبة التى تقودنا من يدنا وترشدنا إلى العمل»، كما أنه ليس باستطاعتنا أن ندعى أنه لم يكن يسمى الشعر نوعًا من الحكاية التقليدية حين قال إن الشاعر «مختلق يتظاهر ويؤلف قصة خرافية، ويكتب أشياء تشبه الحقيقية». وينبغى أن نترك الكلام عن الحكاية والقصة الخرافية هنا، ونعود إليه فى مكان لاحق

أما الشعر بوصفه مرشدًا إلى العمل، فهذه قضية وثيقة الصلة بالموضوع الذى نبحثه الآن، موضوع طبيعة الصورة الشعرية كما تؤثر على نفس القارئ.

وبصرف النظر عن الشعر التعليمى الوعظى، حيث يكون المستوى الاستعارى عادة ضحلًا، على أية حال فإنه من الصعب علينا أن نتصور كيف يستطيع الشعر أن يجعلنا نعمل، وقد نوافق على أن قصيدة «بن جونسون»: «سيجانوس» التى قرأها بذكاء بعض

السياسيين الإنجليز إبان ثلاثينات القرن التاسع عشر قد بدلت مواقفهم تجاه الحكام المستبدين، بل من المحتمل أنها قد أدت - بطريق غير مباشر - إلى بعض العمل من جانبهم. ولكن ما هو العمل الذى كان «بن جونسون» يتوقع أن نقوم به عند استقبالنا لقصائده الغنائية[٩]؟

فى بحث أصول الشعر قال «كرستوفر كودول» فى ذلك الكتاب النادر: «الوهم والحقيقة»:

«إن صورة الواقع التى يعظمها الإنسان البدائى فى الكلمات هى...

صورة دمية فى عمل سحرى، مثل تلك التى يعملها المرء لأعدائه، وإحداث أثر فيها هو (فى اعتقاده) إحداث أثر فى الواقع والحقيقة».

أما فيما يختص العمل، فهذا كسيف ذى حدين، فإن «بوب» اخترع صورة دمية سحرية لخَصم فى هذه الأسطر التى كتبها على «سبوراس». ومن اليسير أن نقول إنه بنفس الدرجة التى كانت بها هذه الأسطر مُشبعة عاطفيًّا له، فإن رغبات القراء فى الذهاب إلى نوافذ «لورد هارفى» وكسرها يتم إشباعها فى الوهم.

أما نتيجة صورة الدمية على «لورد هارفى» نفسه، فتلك مسألة أخرى.

لقد كانت فرضية «كودول» هى أن الشعر البدائى خَلَق حالاتٍ متخيلةً مواتية للعمل، فبتقديمهم القسرى للحصاد فى الوهم، مثلًا، أعطوا المحصول الذى لم يحصد بعد حقيقة أكبر، وحفزوا القبيلة لبذل جهد أعظم فى عملها من أجل الحصاد.

وفى الحق، لقد كان الشعر البدائى تثقيفاً للغرائز بطريق الخيال، ولعلنا نوافق على أن هذه لا تزال وظيفة هامة من وظائف الشعر، ولكن من الواضح أن هناك مسافة أكثر اتساعاً اليوم، بين الصورة الشعرية والفعل الإنسانى، والصلات بين الاثنين واهيةٌ وأكثر رهافة. والدعاية - وهى استعمال الفن، أو إذا أحببت - الفن المصطنع ليحث على العمل - وجدت وسيلة أكثر فعالية من الشعر، وكما عبّر «ماكنيس»: «يستطيع آخرون أن يقولوا كذباً بكفاءة أكثر: لا يستطيع أحد غير الشاعر أن يمنحنا حقيقة شعرية».

ومن أجل تفسير آخر لهذه العملية: الصورة - والفعل، وربما نعود إلى فقرة فى

«العقل الشعرى الإنجليزى» لمؤلفه المرحوم «تشارلز وليامز»، وهو يتناول هذه الأسطر.

دع هذه الحياة الخالدة، مهما يكن منشؤها
تمشى فى سحاب من الحب والاستشهاد.

هذه الصورة، كما يرى:

«تنبه فينا.. إحساساً بأننا قادرون على الحب والتضحية. إنها تذكرنا بتجربة معينة، وعن طريق أسلوبها تنبه فينا قدرة على تلك التجربة. لقد أخبرتنا الأبيات بشىء ما، وجعلتنا نشعر كما لو أن ذلك الشىء ممكن لنا، وجعلتنا نشعر بأن معرفتنا بذلك الشىء - سواء كان ابتهاجاً أو يأساً أو غير ذلك - فيها إشباع عاطفى عميق لنا».

هل نستطيع أن نقبل بذلك بكليّته؟ ربما كان صادقاً لأنفسنا فى سن المراهقة، ففى تلك الأيام قرأنا الشعر، وكتبناه أحياناً، لأنه كان يخالجنا شك فى فاعلية عواطفنا، أو لأنّ مشاعرنا كانت تبدو شديدة التشوّش، وغير موجهة، وحينئذ فقد كان الشعر يبدو تدريباً لقوانا العاطفية التى لم تكن جربت، وليكون شبيهاً بنموذج مجسم لمنطقة ستكون عما قريب ساحة قتال لنا. على أننى لا أستطيع أن أرى أنه يكون تعميماً مأموناً أن أقول إن ملكة الحب والتضحية فى رجل راشد أو امرأة ستتنبَّهُ بقراءة هذه الأسطر. لن يكون هذا التعميم مأموناً أكثر من ادعاء بأن هذه الأسطر تمنحنا الإشباع العاطفى، لأنها تمكننا من أن نكون شهداءً فى الوهم، فنتجنّب بهذا الاستشهاد الحقيقى، إذ ماذا نتلقى من تلك الصورة المشهورة، وهى ليست مغايرة فى نبرتها للصورة المذكورة آنفاً؟

إنى أراهم يخطرون فى جو من المجد
يطأ ضوءُه أيامى

إننا نتلقّى أولاً وقبل كل شىء: الإثارة الشعرية، وثانياً فإننا لانتلقى إحساسًا بقدرتنا على الرهبة الدينية والإدراك الحدسى للخلود، بل نتلقى إحساساً بالرهبة والإدراك الحدسى نفسه، إذا تلقينا من الصورة أى شىء.

إن الأساطير التربوية العظيمة، التى استدرجت الإنسان من أقدم العصور، بُوصةً بعد أخرى، لتخرجه من وحشيته، مهدِّئة ذلك التوتر العالى الرهيب، تجعله فى القالب المفيد له

فى حياته، بعد أن كان أشد ما يخافه فى الحياة كلها من حوله، جاعلة من الأرض الحرون أرضاً سلسة القياد، وكذا من الأرواح الخطرة كائنات طيعة، وذلك بالسيطرة عليها عن طريق الخيال، مجسمة الحرب التى تدور فى قلبه المقسّم نفسه، مستزرعة أرضه البرية القاحلة قدماً قدماً، مستصلحة مرة بعد أخرى الأرض التى لم يكن فيها من رجاء — أقول: إن هذه الأساطير التربوية العظيمة كانت شعراً يدعو إلى العمل.

أما فى أيامنا فقد ماتت هذه الاساطير، ماتت لأنها وقد أنجزت مهمتها فى التطور، لم تعد هناك حاجة إليها. ومع نشأتها من العقل الجمعى، وإضاءتها له إبان قرون لم يكن فيها ضوء آخر[١٠]، كانت مهمتها أن توقف الإنسان على قدميه، وتعلّمه أن يمشى معتمداً على نفسه، وأن يفكر ويشعر لنفسه، ولم يعد جزءاً من مجموع حى بل فرداً خاصًا من بنى الإنسان. وهكذا ماتت الأساطير الشعرية، وصار السلطان للصورة الشعرية بدلاً منها، التى هى أسطورة الفرد، وقد صار لها السلطان على منطقة أصغر من ذى قبل، لأن الشعر قد تخلى عن مناطق كثيرة لفنون وعلوم أكثر حداثة. وخلافة الصورة للأساطير الشعرية غير قابلة للمناقشة. وقد أبدعت الأسطورة الشعرية عن طريق الشعور الجمعى، والصورة الشعرية بدورها تعود إلى ذلك الشعور لتستمد منه السلطة، فلا يقتصر الأمر على أننا نجد بين قت وآخر فى صور الشعر الحديث أشكالاً ونوازع استمدت من الأساطير، ولكن طبيعة الصورة نفسها أو طبيعة الشعر فى جانبه الاستعارى تستحضر ذلك الشعور، كما لو أن الإنسان — حتى فى أشد أطواره فردية — لا يزال يتطلع إلى الطمأنينة العاطفية، يستمدها من الإحساس بأنه عضو فى مجتمع ليس مجتمع إخوانه من البشر وحسب، بل كل ما يحيا فى الوجود، والأموات أيضاً.

إذًا ما الذى يقوله الشعر فى نهاية الأمر لنا؟

إنه يقول إننا إذا ما جرحنا طائراً فإننا نكون قد جرحنا أنفسنا، وهذه حقيقة اكتشفها «الملاح القديم»[١١].

أما الحقيقة فتأتى إلينا مثل صورة جَنِينِيّة لرواية «الحكام»[١٢] حين جاءت إلى «توماس هاردى» وعبّر عنها فى كراسته فى هذه الكلمات:

فلأعرض الجنس البشرى مثل شبكة هائلة أو قطعة من نسيج، تهتز فى كل جزء

منها، إذا اهتزت فى جزء واحد، مثل نسيج العنكبوت إذا ما لُمِس.

وهى ما عبر عنه «جورج هربرت» فى لغة علم لم يزل بدائيًا:

الإنسان تناسق شامل
ملئ بالتناسب، كل عضو فى نسبته إلى الآخر،
وكله فى نسبته إلى العالم بأجمعه من حوله
كل جزء يمكن أن يدعو أبعد جزء عنه أخاً،
بلا تحفظ:
فللرأس مع القدم مودةٌ خاصة،
ولكليهما مع القمر والمد والجزر

وما أدركه «وردزورث» عبر ضباب التأمل:

مع أننا من تراب،
فإن الروح الخالدة فينا تنمو
مثل لحن موسيقى متناغم،
وهناك رؤية غامضة
توفق بين العناصر المتعارضة،
تجعلها تتماسك معاً
فى مجتمع واحد...

ونحن نتذكر قول «هوسمان»: «إنها وظيفة الشعر، أن يناغم حزن العالم». فى تلك الكلمة «يناغم» نجد رابطاً بين الرؤية الكلاسيكية والرؤية الحديثة للشعر - الرؤية الكلاسيكية التى رأته يجعل الأشياء الرهيبة سارة، والرؤية الحديثة التى تقبل الشىء الرهيب كجزء من نموذج.

لقد وجد «هربرت» و«وردز ورث» و«هاردى» و«هوسمان» أنه من الضرورى التكلم عن هذا النموذج فى صور: نسيج العنكبوت، الجسم الإنسانى، التناغم الموسيقى.

إنها طريقة الكلام الطبيعية للشعراء، ولن نجد شاعراً يحتاج إلى الاعتذار بسبب استعمالها.

إن الصور أشياء مراوغة، تستعصى على التحديد الجافى الذى تُقرُّبه اللغة النقدية العلمية، وربما نحصل على نتائج أطيب باستعمال صورة لكى نفهم صورة إذا لم تفلح لغة النقد العلمية. ومهما يكن من أمر فى هذا الشأن، فإن هؤلاء الشعراء الأربعة فى حديثهم عن التناغم والتناسق و«الشبكة الضخمة» يعرضون مسائل يدركها كل شاعر، وفيما أظن، فإن كل شاعر – تقريباً – يسلم بها. هناك قدر من الحجج له وزن عظيم، وعليه إجماع ساحق فى الشعر والكتابات النقدية للشعراء الإنجليز، كلاهما شاهدان على أن الحقيقة فى الشعر تأتى من إدراك وحدة تكمن وراء الظواهر وتصلها جميعاً، وأن مهمة الشعر هى الكشف المستمر خلال تصويره، وقدرة صناعة الاستعارة فيه لعلاقات جديدة فى هذا النموذج، وإعادة كشف وتجديد ما رثّ من تلك العلاقات. ولأن النموذج فى تبدل مستمر، فليس هناك مطلقاً صورة شعرية تحرز الحقيقة المطلقة، ولأن النموذج ممتد بغير حدود، فالشاعر عنده دائماً إحساس «بأن شيئاً جديداً على وشك أن يحدث» . قد تستطيع أن تسمىَ هذا وهْماً إذا أحببت – ولكن لا يحق لك أن تظنه توهماً رومانسيًّا وحسب، فلم يكن «وردز ورث» وإنما «الكساندر بوب» الذى كتب عن:

ذلك الشىء الذى يدفع إلى التنهد أبداً،
والذى بسببه نتحمل العيش أو نجرؤ على الموت،
الذى لا يزال قريباً منا،
ومع ذلك يقع بعيداً عن متناولنا

ولعلك تتذكر ما كتبه دكتور «جونسون» عن عبقرية «بوب»:

«باحثة دائماً، طامحة دائماً، فى أوسع بحوثها لا تزال تحنّ إلى التقدم، وفى أعلى تحليقاتها لاتزال ترغب فى أن ترقى إلى أعلى، تتخيل دائمًا شيئًا أكثر مما تعرف».

لقد كانت فكرتى التى تمسكت بها وشرحتها طوال النقاش كله، أن الصورة كما أنها فى تحليقها فى تلك المرتفعات العالية تبحث عن علاقات مسترشدة بضوء التجربة المشبوبة، فإنها تكشف الحقيقة وتجعلها مقبولة منا، وإنى لأدرك جيداً أن هذه الفكرة تفترض التسليم بما ينبغى أن نبرهن عليه، وتجعلنا عرضة لسؤال هام: ما دليلنا على أن الخلْق الانفعالى فى الشعر له أية صلة بطبيعة الواقع؟ ليس لدينا بالطبع دليل بالمرة، على أننا نشعر أنه هكذا وحسب، إننا نركل الحجر فتؤلمنا أقدامنا، ومن ثم نعتقد بأن هنالك حجراً

حقيقيًا. وربما يسلم المنكر الحديث للشعر بأن صوره كانت فى وقت مضى مفيدة فى إعطاء تلميحات، ومحاولات اقتراب من الحقيقة، حين لم تكن هناك طريقة علمية لإثبات نتائج البحوث التى تدركها حواسنا. ولكنه بناء على ما سبق يستنتج قائلا:

أما الآن، ونحن لدينا وسائل القياس والرصد، فلِمَ كل هذه الجلبة عن إحساس الريفى المدهش فى التنبؤ بالجو؟

الجواب عن هذا ينبغى أن يكون: إنه توجد حقائق لا يمكن إثباتها، وإن العنصر الذى لا يمكن إثباته فى الشعر هو الذى يحمل الحقيقة الشعرية. وباستطاعتنا بكل تأكيد أن نأخذ الصور: «الإشراق يسقط من الجو - ملكات مُتْنَ شابات وجميلات»، وقد نأتى بمؤرخين ليؤكدوا أن السطر الثانى صحيح من الناحية التاريخية، ونأتى برجال الأرصاد ليؤكدوا لنا أنه حين تغرب الشمس يظلم الجو حقيقة، وكل هذه الإثباتات لن تجعل الصورة أكثر إقناعاً لنا، ولو بدرجة واحدة.

بين: «الإشراق يسقط من الجوّ» و«ملكات متن شابات وجميلات» فراغ عقلى(١٣)، ولكنّ شرارة تثب لتملأ الفجوة، وهذه الشرارة لا تنطفىء وإنما تستمر فى التوهج، فنرى أحزان المساء، وأحزان الموت الذى يأتى قبل أوانه، كل منهما يلقى ضوءه على الآخر، ضوءاً يتجاوزهما ويمتد إلى مدى ما فوق الموقف الإنسانى كله. وهاتان الصورتان قد ربطتا إلى بعضهما ليس فقط بواسطة ما أجازف فأسميه «المنطق العاطفى»، إن العناصر التى تؤلفهما: أفكار الإشراق والسقوط والجو - قد وُضعت معاً فى اجتماع من حيث تستفيد منه كل منها، كما يسهم كل منها فى ذلك الاجتماع، وهو (الصورة الكاملة) تماماً مثل ما أن كل صورة كاملة تسهم فى وتستفيد من القصيدة فى تكوينها الشامل.

ذلك نموذج الشعر، النموذج الذى يمنحنا اللذة لأنه يشبع الحنين الإنسانى إلى النظام والكمال. وتحت اللذة التى نتلقاها من الموسيقى اللفظية، ومن العلاقات الحسية لتشبيه أو استعارة، ترقد اللذة الأعمق، لذة التعرف على أو اكتشاف الصلة الروحية، وقد سُمِّىَ هذا: إدراك التشابه فى التباين، ولا بأس بهذه التسمية، ولكن الإدراك لن يسبب اللذة ما لم تكن رغبة العقل الإنسانى قد تعلقت بأن يجد نظاماً فى العالم الخارجى، وما لم يكن فى العالم نظام يشبع تلك الرغبة، وما لم يكن الشعر قد استطاع أن يستبطن هذا النظام، واستطاع أن يصوره لنا قطعة بعد قطعة.

الصورة الشعرية هى ادعاء العقل الإنسانى صلة أو قرابة مع كل شىء يعيش أو عاش، وإثبات ادعائه له.

وفى عمل هذا فإن العقل بنشئ خلال كل استعارة صلة قرابة بين الأشياء الخارجية. وينبغى علينا أن ندرك أن الاستعارة علاقة ذات ثلاثة أركان. حين سمى «بن جونسون» الزنبقة «شجيرة النور وزهرته»، كان يخبرنا أساساً بشىء عن الزنابق، وثانويًّا كان يخبرنا بشئ يتعلق بالنور، ولكنه كان يفعل ذلك أيضاً بطريقة تغنى تجربتنا مع الزنابق، وهذا طبعاً إذا أدركنا الصورة ووصلت إلى قلوبنا. إن هذه الاستعارة مركزة إلى حد أن ثلاثة أشياء: معنى النور يعطى الزنبقة، المعنى الذى يعطيه النور للزنبقة، والمعنى الذى تعطيه الزنبقة للنور، ومعنى العلاقة بين النور والزنبقة لدى كل قارئ فى سياق القصيدة، هذه الأشياء الثلاثة صارت مجدولة بطريقة لا يمكن معها انفصال فى شئ واحد.(١٤)

وقد تم التعرف على قرابة أخرى عن طريق الإدراك الخلاق لشاعر، لقد أضيف حجر آخر إلى الصرح الذى وصفه «وردز ورث»:

الأغنية تتكلم
عن ذلك الصرح المرتفع إلى ما لا نهاية
تشيِّده ملاحظة الصلات
فى أشياء لا أخوَّةَ بينها
فى نظر العقول السلبيّة.

وليس من شأنى أن أبحث هنا الاستنتاجات التى قد يستنتجها من هذا «الميتافيزيقى»، أو العالم أو اللاّهوتى، ولكن إذا اشتد القارىء فى موقفه مما قلنا، منتقلا من عدم التصديق إلى الشعور بالغثاثة أمام هذا الشرود الشعرى المسرف، دعه يتذكر كيف أن العالم الطبيعى الدانمركى العظيم «نيلز بوهر» قد تكلم عن الحافز الدائم فى كل إنسان ليبحث عن نظام وتناغم وراء المتنوع والمتغير فى العالم الماثل.

وكيف قال «همبولدت»: «إذا نظرنا إلى دراسة الظواهر الطبيعية سنجد أنبل وأعظم نتيجة هى معرفة السلسلة الرابطة التى بها تتم الصلة بين القوى الطبيعية كلها، ويصبح كل منها معتمداً على الآخر، وإن إدراك تلك العلاقات هو الذى يعلى رؤيتنا، ويجعل استمتاعنا نبيلا رفيعاً».

وواجب الشاعر أيضاً أن يتعرف على النموذج أينما يراه، وأن يبنى مدركاته فى صيغة شعرية، تقنعنا بما فيها من إلحاح وتلاحم بحقيقتها. وقد نقول: إن الشاعر موجود فى هذا العالم ليكون شاهداً على مبدأ الحب، فقد كان «الحب» كلمة جيدة كأى كلمة أخرى قد نستعملها للتعبير عن امتداد أيدى البشر نحو الدفء فى كلّ الأشياء، وهو المنبع والعاطفة لأغنية الشاعر. والحب هو هذا للشاعر أولا، ولكنه أكثر من هذا يعيه كنوع من الضرورة التى تربط الأشياء بعضها بالآخر، وبها - لو أمكن رؤية النموذج بأكمله - ستبدو تناقضاتها على وفاق. لقد حاولت أن أعبر عن هذا فى هذه الأسطر:

الحب هو الرئيس ذو السلطان الأكبر
الذى يتسكع بجواره أبدا
ظل القاتل المحترف...
إنه مدفع وديناميت،
هو الظبية والغدير،
ولكنه النمر الذى يربض أيضا
لهذا كن حكيماً فى ساعة الظلام تُسلِّمْ
بمنطق زناد بندقية القاتل
وتعانقْ المادة المتفجرة وتتعلمْ
حاجةَ النمر للظبية، وحاجة الظبية للنمر.

ولعله ينبغى ألّا يقول المرء ما قلنا، ربما ينبغى عليه أن يقنع بأن يدع المبدأ ينبثق بنفسه من ذلك الرقص بالكلمات، الذى تتلاحم فيه الحياة والفن، الحقيقة والتخيل، برهافة شديدة، تعجز الشاعر نفسه عن اكتشاف أحدهما من الآخر، كما يقول «ييتس»:

شجرة الكستناء، أيتها المزهرة ذات الجذر العظيم
هل أنت الورقة أو الزهرة أو الساق؟
أيها الجسد المتمايل مع الموسيقى. أيتها النظرة المشرقة
كيف يمكن أن نميز الراقص من الرقص؟

هـوامش

(١) إشارة إلى مافى قصة الأطفال «أليس فى أرض العجائب»، حين خطت أليس إلى أرض العجائب عبر المرآة التى كانت تنظر فيها.

(٢) هذه إشارة إلى قصيدة «لوردز ورث» عن النرجس.

(٣) فى صياغة العبارة بهذا الشكل شىء من المداعبة.

(٤) يقصد بالرمز هنا الرمز الكلامى لا الفنى، حين تصير الكلمة المكتوبة أو المنطوقة مجرد رمز لمعنى لكثرة دورانها مع هذا المعنى، ومن ثم لا يلاحظ فيها «النقل» الذى هو جوهر الاستعارة من الناحية الشكلية.

(٥) ليس المقصود الاعتقاد الدينى، وإنما الاعتقاد فى صدق الشعر، باستخدام وسائل الإيهام والإقناع المختلفة.

(٦) عن رأى كولردج ومناقشته يمكن مراجعة كتاب «كولردج» من تأليف الدكتور محمد مصطفى بدوى – فقرة: الموقف الشعرى والحقيقة الشعرية ص ٦٥ وما بعدها.

(٧) أغلب الظن أن لهذه العبارة صلة بفلسفة «ديكارت» التى ترى أن كل فكرة تصل إلى درجة الوضوح والتميز لابد لها من مدلول حقيقى.

(٨) واضح هنا حالة التبادل أو التداخل فى الآراء، فالشاعر «شلى» الرومانسى يضع للشعر هدفاً أخلاقيًّا نادى به الكلاسيكيون، فى حين أن سيدنى يتكلم عن هزة القلب، والفلسفة الكلاسيكية تخاطب العقل لا القلب. وموقف «داى لويس» منسجم مع الموقف الإنجليزى العام الذى لا يظهر احتفاء شديداً بالناحية المذهبية فى الفن.

(٩) هنا تفرقة غاية فى الرهافة بين دوافع كتابة قصيدة فى نفس الشاعر، والطريقة التى تتلقى بها القصيدة فى نفس القارئ. ويرى أن التطابق هنا غير محتم، وسنرى فى الأسطر التالية تطبيقاً لذلك على قصيدة للشاعر بوب.

(١٠) هذا رأى «يونج»، وقد تحفظ به على رأى أستاذه «فرويد» والذى أرجع كل مظاهر الإبداع إلى الغرائز، على أن «يونج» اهتم بالدلالات النفسية الجماعية. ونرى أنه يمكن تلمس إضافة أخرى لتفسير هذه النقطة من رأى «دوركايم» حول طبيعة المجتمع البدائى وآثار عزلته وثمار مخاوفه على بنائه الفكرى.

(١١) إحدى أشهر وأعظم قصائد «كولردج» التى قالها قبل التفاته إلى النقد والفلسفة، وتعنى بصورة مباشرة بما فوق الطبيعة. وتفاصيل عن القصيدة ومقدمتها النقدية يمكن أن تجدها فى «الخيال الرومانسى» تأليف: سيرموريس بورا. ترجمة الصيرفى ص ٦٥ وما بعدها.

(١٢) هذه هى الخاطرة الأولى لرواية، كما سجلها المؤلف فى مفكرته قبل كتابة الرواية ذاتها.. إنها تعبر عن «البؤرة» أو منطلق التصور فحسب.

(١٣) يعنى أنه يوجد انقطاع بين الصورتين من الناحية العقلية.

(١٤) واضح أن هذه أربعة أشياء لا ثلاثة، ولكن الرابع لا يدخل فى تكوّن الصورة لأنه يتعلق بالمتلقى أو القارئ، وهو ما لا يدخل فى بناء الاستعارة.

التصوير وألوان المجاز

Imagery and Figures if Speech

هذا فصل من كتاب « نقد الشعر » The criticism of Poetry لمؤلفه : س . هـ. بورتون S.H. Burton اختصرنا مقطعاً محدوداً من نهايته، حين ارتبط التحليل النقدى للأسلوب الشعرى بمشكلات وخصائص ليست لها نظائر فى تركيب الصوت العربى أو الأسلوب العربى. فيما عدا هذا فقد حافظنا على إشاراته جميعاً. وقد أسرف الباحث فى إيراد النماذج الشعرية، ولعله بذلك يرسم أمام فريق منا الطريق الأمثل للدراسة الفنية، فليس من شك فى أن إيراد هذه النماذج المنتقاة فى حدود توجيه فكرته والبرهنة عليها تعنى الكثير بالنسبة لاتّساع ثقافة هذا الناقد وسمو ذوقه.

وهذا الاتجاه فى الدراسة النقدية اتجاه عربى أصيل عرفه نقدنا القديم، فحين نقرأ كتاباً مثل «الوساطة» للقاضى الجرجانى سنجد عناية كاملة فى اختيار النماذج و«الإسراف» فيها أيضاً، بدرجة تجعل الباحث المعاصر يتساءل فى ارتباك: «أين آراء القاضى الجرجانى؟، إنها قليلة جدًّا، وتوشك أن تكون تائهة بين اقتباساته المطولة من القصائد الجيدة». وهو تساؤل مشروع، ولكنه متعجل! لقد اعتاد باحثنا المعاصر أن يقرأ سيلاً من الآراء والاستطرادات والتحليلات الحقيقية والمتوهمة دون أن يرتبط بالنصّ الشعرى، الذى هو الأساس الطبيعى لأىّ حوار نقدى، أو ينبغى أن يكون. وفيما اقتبسناه من كتاب «مرجرى بولتون» نراها تحمّل النقاد مسئولية صرف الناس عن قراءة الشعر وتزهيدهم فيه، وإنى لأراها على صواب كبير.

إن التعقيبات الذكية المختصرة التى تمهد لقصائد أو تلاحق أخرى يمكن أن تكون مسحاً شاملاً موجزاً لأهم مفردات عناصر الجملة الشعرية والأسلوب الشعرى، ثم البناء الشعرى. وهذه الجوانب قد مضى التعرض لبعضها، وسنتوقف عند البقية فى فصول قادمة. فنحن هنا أمام قدر من التبسيط فى إدراك مفهوم الصورة، وأهمية عنصر التصوير فى الشعر، لكنه التبسيط وليس التسطيح، وهو نابع من وضوح سيجعلنا أكثر قدرة على

متابعة قضية البناء الشعرى فى آخر فصول هذا الكتاب.

آخر ما نشير إليه هو أن الطبعة التى اعتمدنا عليها فى الترجمة هى طبعة لندن سنه ١٩٧٧ صادرة عن دار **Longman**.

* * *

إن التصوير فى الشعر استثارة للحواس بواسطة الكلمات. وعن طريق الحواس يمكن بسرعة إثارة ذهن القارئ وعواطفه، ومن ثم يستخدم الشعرُ المجازَ بكثرة، ولكن هذا لا يعنى القول بأن كل شعر جيد ينبغى أن يكون متضمناً المجاز. ونضرب مثلاً بهذه القصيدة من شعر «جون دُن John Donne»، وهى خلو من المجاز تقريباً، بالمعنى المألوف لكلمة «مجاز»، ومع هذا فإنها قصيدة قوية فى عاطفيتها وفى فكرها، تعطى تأثيرها خلال تعبيرات منطقية مباشرة، ودقة فى استخدام الآثار الضئيلة لصور الأشياء، مثل: «سيمد الآن مجال امتيازه الواسع» التى توحى بالحركة والمكان، ومثل: «لماذا أتأوه[1]» التى توحى بالصوت، ثم لا نجد هنا شيئاً من الصور الحسية المباشرة التى كثيراً ما نجدها فى قصائد أخرى. وعلى الناقد أن يقرر فى كل قصيدة يعالجها سبب استعمال أو إهمال التصوير، ومدى فاعليته.

إله الحب

Loves Deitie

إنى أتوق إلى الكلام، مع بعض أطياف المحبّين القدماء،
الذين ماتوا قبل أن يولد إله الحب:
لا أستطيع أن أفكر أن أعمَقَ المحبين حُبّاً آن ذاك
قد تدنّى إلى حد أنه أحب من ازدراه
ولكن منذ أنتج هذا الإله القضاء والقدر،
وجرت العادة – نائبة الطبيعة – بذلك،
يجب أن أحبها تلك التى لا تحبنى
من المؤكد أن الذين جعلوا منه إلها،
لم يقصدوا أن تجرى أمور الحب على هذا النحو.
لا، ولا هو قصد فى ألوهيته اليافعة أن يمارسه،

كان الأمر عندئذ أن لهيباً متساوياً مسّ قلبين
كانت شعيرته المتسامحة أن يوفق بين قلبين
أحدهما موجب والآخر سالب.
كان موضوع عمله هو القلوب المتوافقة،
إنه لا يمكن أن يكون حب حتى أحب من تحبنى.
ولكن كل إله جديد سيمد الآن مجال امتيازه الواسع
بقدر ما فعل «جوبتر»
فالغضب، والشهوة، والكتابة، والإطراء،
كل ذلك مجال إله الحب
أواه لو تنبّهنا بواسطة هذا الاستبداد
فأنزلنا هذا الطفل عن عرش الألوهية ثانية، لما أمكن
أن أحب من لا تحبنى
أنا متمرد على إله الحب، وملحد به أيضاً، لماذا أتأوّه،
وكأنى شعرت بأسوأ ما يستطيع الحب أن يفعل؟
ربما يجعلنى الحب أترك حبها، أو لعله يجرب
بلاءً أكثر عمقاً، فيجعلها تحبنى أيضاً.
وهو ما أكره أن أراه، لأنها أحبت شخصاً آخر قبلى
فالكذب أسوأ من البغضاء، والتى أحبها كاذبةٌ لا ريب،
لو أنها أحبتنى، لأنها أحبت قبلى.

قبل كل شئ ينبغى أن يكون واضحاً أن التصوير والألفاظ ونظم الشعر سواء بسواء من حيث أنها تعبير عن الطريقة التى يرى الشاعر بها موضوعه، ولكن عندما ننقد قصيدة ينبغى أن نتجنب مثل هذا التجريد المسرف الذى يفصل بين هذه الأساليب، ونحاول أن نرى كلا من هذه الجوانب فى إطار كونه جزءاً من تعبير الشاعر عن موضوعه، وأن نلاحظ العلاقات المتبادلة بين كل قسم والأقسام الأخرى.

ومن ناحية الصور فإنه يمكن تصنيفها بحسب الحاسة التى تتجه إليها كل صورة، سمعاً أو بصراً (صور الألوان والأشكال) أو ذوقاً أو شمًّا أو لمساً (حرارة الملموس وهل

هو ناعم أو طرى..)، أوالحركة (صور تثير إحساسنا بالحركة) وقصيدة روبرت بروك Rupert Brooke» العظيمة: «الكنيسة القديمة فى جرانتشستر» تزودنا بأمثلة لكل واحدة من أنواع الصور هذه:

الكنيسة القديمة فى جرانتشستر

The Old Vicarage, Grantchester

ما أروع أن نرى الأغصان تهتز والقمر يتراءى من خلالها فى جرانتشستر	تثير الإحساس بالحركة
وأن نشم رائحة النهر المثيرة تفوح – عذبة وبغيضة لا تنسى، لا يمكن نسيانها	شـــم
وأن نسمع النسيم ينشج فى الأشجار الصغيرة	صوت
قل: هل تقف مجموعات شجر الدردار شامخة بعظمة، حراساً صامتة لتلك الأرض المقدسة؟	توحى بالشكل
وظل أشجار الكستناء فى جلال حالم، والجدول ما زال بسيطاً وهل يشرق الصبح فى سر وخجل،	
بارداً كميلاد فينوس على زبد البحر فضياً ذهبيًّا؟ وغروب الشمس، أما زال بحراً ذهبيًّا	لون وحرارة
من «هازلنجفيلد» إلى «مادنجلى»؟[٢] وبعد الغروب، قبل أن يولد الليل: هل تخرج الأرانب البرية خلال حقول القمح؟ آه، وهل الماء عذب بارد لطيف، بُنّىٌّ سفعته الشمس، على سطح البركة؟	

أما زال النهر الخالد يضحك
تحت الطاحونة، تحت الطاحونة؟
قل: هل الجمال لا يزال يوجد بعد؟
واليقين والهدوء الحنون؟
المروج العميقة الخضرة، حيث تُنسى
الأكاذيب، والحقائق، والألم؟ آه... ما تزال بعد
ساعة الكنيسة متوقفة على الثالثة إلّا عشر دقائق؟ } توحى بالطعم
وهل يوجد عسلٌ ليُؤكل مع الشاى؟

فى الحكم على قصيدة ينبغى أن نلاحظ بعناية نوع الصور المستخدمة، وأى تغيير فى نماذج الصور، أو تركيز على تلك الصور التى قد تظهر حيث ينمو الموضوع ويتطور. ونوضح هذا المبدأ تطبيقاً على هذه القصيدة لـ «تشارلز كنجزلى Charles Kingsley» وسنكتشف أن صور اللون والحركة قد استخدمت لتكشف عن التقابل بين المقطعين الأول والثانى، ومن ثم تدعم الفكرة. فاللون المسيطر فى المقطع الأول هو الأخضر، وفى المقطع الثانى يسيطر اللون الأسمر. أما صور الحركة فهى رشيقة فوّارة حية فى المقطع الأول، ثقيلة بطيئة فى الثانى.

الشباب والشيخوخة
Young and Old

حين يكون العالم كله، يافعاً، يا فتى
وجميع الأشجار خضراء
وكل وزة بجعة، يا فتى
وكل فتاة ملكة
عندئذ، عليك بحذاء الفروسية، يا فتى
وامرح فى العالم بعيداً
فَدَمُ شاب يجب أن يجرى فى طريقه، يا فتى

ولكل كلب يوم عنفوانه.
حين يكون العالم كله عجوزاً، يا فتى
وجميع الأشجار كالحة
وكل اللهو ماسخاً، يا فتى
وكل العجلات تتوقف عن العمل:
انسلّ إلى بيتك، واقبع هناك،
بين خائر القوى والمستهلك
لعل الله أن يمن عليك، فتجد وجهاً واحداً هناك
أحببته حين كان الكل شباباً.

فى قصيدة «هاردى T. Hardy» فى الساعات الأخيرة من الليل. نجد استخداماً رائعاً لصور الحركة، يغذى الموضوع بحيوية أعظم. فالحركة الخفيفة فى المقطعين الأولين تطال مدتها فى المقطع الثالث. وفجأة حين يأتى السطر: «قد سكنت من مدة طويلة؟»، يضع نهاية لحلم المتعة الصاخبة، ومع عدم تغيير الإيقاع، فإن حركة القصيدة تبطئ حتى تصبح دبيباً يلائم نفور الحالم من أن يسلم بـ: «الآن، وليس الماضى هو الذى يحكم»

فى الساعات الأخيرة من الليل
In the Small Hours

كنت منطرحاً فى فراشى وعزفت
بكمان أرض الأحلام وقوسها
عادت تلك الألحان ترفرف منطلقة من أصابعى،
تلك، التى كنت
قد لحّنتها لسنوات خلت
كانت الساعة الثانية أو الثالثة فى الصباح
حين تخيلت أننى عزفت
طويلًا جدًّا لرقصات «الريل»، والرقصات الريفية[٣]،

ورقصة المزمار سريعة وبطيئة.
وسرعان ما قدم عابراً
القاعة فى ألوان رمادية،
أشباحٌ راقصة رقصة أهل الحقل الشعبية
الذين يتعهدون القمح والتّبْن
يرقصون على نغم: «اسرعوا إلى الزّفاف»
كما يحدث يوم زفاف:
نعم، صعوداً، وهبوطاً، وفى الوسط
ذهبوا يدورون فى دوامات بلا ريح
هناك رقصت العروس والعريس
أزواج مرحون قد أسكنهم الوقت والكدح بقوة، من عهد بعيد
لقد بدا شيئاً يبعث على البكاء
أن أجد عند نهاية الهجوع
يتسلل الصباح خلسة
أنّ الآن، وليس الماضى، هو الذى يحكم.

وفى قصيدة كيتس Keats «أغنية إلى الخريف» فإن الوفرة الغنية من الصور ضللت كثيراً من القراء عن ملاحظة النمط الدقيق الذى تتبعه تلك الصور. فالصور فى المقطع الأول تصف فواكه وأزهار الخريف، وأعمال الخريف هى الموضوع فى المقطع الثانى، أما المقطع الثالث فقد ملئ بالأصوات الخريفية. تحت هذا النمط للصورة النموذج توجد حركة زمن أيضاً، معبر عنها بالتصوير، فالمقطع الأول فى جو صباحى يغلفّه الضباب، أما الثانى فقد سكن الجو مع ارتفاع الظهر وبعده بقليل، وفى المقطع الثالث تحرك إلى المساء مع صوت الهوام الصغيرة الطائرة والأغنام وصرار الليل وجماعات السنونو التى زودت المشهد بموسيقى فى النهاية. وهكذا، فالتصوير يدعم هدف الشاعر الذى أراد أن يعطى فى قصيدته القصيرة نسبيًّا جوهر موسم الخريف.

أغنية إلى الخريف
Ode to Autumn

فصلَ الضباب ووفرة الإثمار اليانع!
أيها الصديق الحميم للشمس الناضجة
تتآمر معه كيف يُحمِّل ويُبارك
بالثمار عرائش الكروم، التى تدور حول أفاريز سقوف القش
وكيف يميل بثقل ثمار التفاح
لتثبت الحشائش وكوخ الأشجار مع أشجار التفاح
ويملأ كل الثمار بالنضج حتى اللباب
وكيف ينتفخ اليقطين، وتُملأ قشور البندق
بذرة حلوة لتطلق براعم أكثر
أكثر، والأزهار المتأخرة فى ظهورها من أجل النحل
حتى أنهم يظنون أن الأيام الدافئة لن تتوقف أبداً
لأن الصيف ملأ خلاياها الغضة حتى فاضت

من ذا الذى لم يرك، وسط المخزن كثيراً؟
على أى حال، وأحياناً فإن من يخرج باحثا يجدك جالساً
فى لا مبالاة على أرض جرن القمح
وشعرك تذروه الرياح فترفعه بلطف
أو قد يجدك فى نوم عميق على خطٍّ تَمّ حَصَادُ نصفه
وقد أنعستك رائحة الخشخاش، بينما بقى منجلك على
الحزمة التالية من عيدان القمح، بكلٍّ سنابلها الملتفة حول بعضها
وأحياناً يجدك مثل لاقط فضلات الحصاد الذى يبقى
راسخاً ورأسه موثوق بحِمْل، عبر جدول
أو يجدك عند عصّارة الفواكه بنظرة صبور

ترقب آخر رشحة تَنِزُّ بها، ساعات بعد ساعات.

أين أغانى الربيع؟ حقًّا.. أين هى؟
لا تفكر فيها، فلك موسيقاك أيضاً -
فبينما السحب فى أعمدة أفقية تورِّدُ النهار الذى يموت موتاً ناعماً.
وتلمس الحقول وما عليها من بقايا الزرع المحصود، بلون الورد
عندئذ يندب كورس الهوام الصغيرة فى انتحاب،
وسط أشجار الصفصاف على النهر
يرتفع عالياً، أو يهبط مع الريح الخفيفة إذْ تحيا أو تموت،
وثغاء الأغنام، التى نمت أجسامُها تماماً، قد ارتفع من غَدِير بيْنَ التلال.
وصرار الليل يغنىّ
ثم بنعومة السوبرانو
يصفر طائر أبى الحّناء من حديقة المزرعة الصغيرة
وجماعات السنونو تغرد فى السماء.

لمعظم الشعراء صور، أو مجموعات يفضلونها، فهناك انطباعات حسية معينة تلازمهم طوال حياتهم، أو طوال فترات خاصة من حياتهم. وقد أبرزت «كارولاين سبرجيون Caroline Spurgeon» فى كتابها: الصورة عند شكسبيرُ Shakespeare Imagery أن لكل مسرحية تراجيدية من مآسيه جُّوا تصويريًّا عامًّا، من لون خاص، تسيطر على موضوع العمل كله نغمةٌ رئيسية ذات دلالة هامة، تعيننا على أن نفهم موضوع كل مسرحية بوضوح أكثر.

ففى «هملت» نجد الصور المسيطرة هى صور المرض والسقم، وصور الدم والظلام واضحة بجلاء فى «مكبث»، وتتضمن «عطيل» عدداً كبيراً من صور الحيوانات، أما «الملك لير» فإنها تغصّ بصور المعاناة والتعذيب.

إن بحوث الآنسة سبرجيون هد عززت أيضاً ما طالما حَدَسَ به النقاد من قبل من أن مسرحيات شكسبير فى مجموعها تحتل فيها صور الطبيعة المكان الأول، بلا نزاع. قارن هذه النزعة مع شعر «ملتون Milton» حيث نجد الصور التى انتزعت من كتب تسود

على تلك الصور المنتزعة من الطبيعة. فى «الفردوس المفقود» Paradise Lost» – فى الكتابين الأول والثانى.كمثال – نجد الصور التى انتزعت من أدب الإغريق والرومان، ثم من الكتاب المقدس أو من مصادر خرافية، تحتل الصدارة.

أما تلك التى انتزعت من قوى الطبيعة (مثل الرعد) فتأتى فى المحل الثانى، والصور التى بنيت على أساس من حياة الجنس البشرى على الأرض تأخذ المكان الثالث من الناحية الكمية، وفى المكان الرابع تأتى الصور التى انتزعت من أشياء طبيعية.

إن شعر «ماثيو أرنولد Matthhew Arnold» ملىء بصور القمر، ترمز إلى:

الوضوح والصفاء دونما شائبة، الصفاء الإلهى
المثل الأعلى الذى كافح من أجله بإخلاص شديد

وقد تنبه «ميدلتون مورى Middleton Murry»[٤] كيف أن الشاعر «كيتس» فى ملحمة «هايبريون Hyperion»، (الكتاب الثالث) يغمر القصيدة فجأة بلونه المفضل الأحمر!! فأحدث ما يشبه أن يكون تغييراً دراميًّا فى الأسلوب والعاطفة، فى قصيدة كانت الألوان السائدة فيها حتى تلك القطعة هى الأخضر والرمادى والفضى والأسود. إنّ تأليه أبولّو قد قُدِّم له وأُعلن عنه بعربدة القرمزى والأحمر:

يتوهج كل شىء لأنه تدرج إلى اللون المذهب
دع الوردة تنمو، فالجو دافئ وكثيف
ودع سحب المساء وسحب الصباح
تسبح فى قطع بيضاء بهيجة فوق التلال
دع النبيذ الأحمر فى الكأس يغلى
بارداً كينبوع فائر، دعه كقواقع باهته
على الرمال، أو فى أعماق عظيمة، قرمزيًّا يتحول.
عبر كل متاهاتها.

هذه الأمثلة تكفى لتأكيد الاهتمام العام بالدراسة الدقيقة للصور، وينبغى أن نعود الآن إلى حالات خاصة.

يُستخدم التصوير لتحريك العاطفة، وليفعل هذا فإنه يَستخدم طريقتين مختلفتين: الوصف والرمز، وبالطبع، هناك عدد من الصور يستعمل كلتا الطريقتين، ولكن مثل هذا التمييز بين النوعين يمكن القيام به، وهو ذو فائدة حين نحاول أن نعمّق فهمنا للتصوير، من الضرورى أن نفهم بدقة ما يعنى الشاعر من الصوز التى يستعملها، وأن نقرر ما إذا كانت وصفية أو رمزية، أو وصفية رمزية معا، إذْ لا نستطيع بطريقة أخرى أن نكون على ثقة من قيام التعاطف والمشاركة الخيالية الكاملة التى ينبغى أن تكون بين شاعر وناقد.

الصور الوصفية تعمل بطريق التمثيل البسيط للشىء الذى تصفه، وبطريق الإيحاء أيضاً، وإليك هذه الأسطر من قصيدة «لأرنولد» بعنوان: «سهراب ورستم»:

كما تحدِّق امرأة غنية، فى صباح شتائى
من خلال ستائرها الحريرية، إلى فقيرة كادحة
توقد لها المدفأة بأصابع سوداء حذرة -
عند الفجر،
على ضوء نجوم صباح شتائى
حين يكسو مبعثر الصقيع زجاج النوافذ المُبَيَّض
وتعجب المرأة الغنية كيف تعيش الكادحة،
وما الأفكار التى تدور برأسها،
هكذا حدّق رستم فى الشاب المغامر الذى لم يكن يعرفه،
الشاب الذى جاء من بعيد طالباً ومتحدِّياً فصاعداً
أعظم الرؤساء البواسل جميعاً

إن كل صورة قد استعملت هنا وصفية محضة، وبالأحرى هزيلة نوعاً ما فى قوة التداعى، فليس فى الصورة عمق، إنها سطحية ذات بعد واحد. و «كيتس» أكثر شعرية فى الواقع: لأنه أكثر إيحاءً فى وصف سقوط الجبابرة فى ملحمة «هايبريون». (الكتاب الثانى»:

آلهة ضخام لقدماء الإغريق أطيح بهم
أما معظمهم فقد وجدوا لهم هنا مأوى كئيبا

لا يكاد يوجد فيه أشباح حياة، واحد هنا، وواحد هناك،
تمددوا على الاتساع وفى الجوانب، مثل حلقة موحشة،
من صخور الـ«درويد»[٥] على أرض سبخة مهجورة.
حين بدأ المطر البارد إذا سجى الليل
فى نوفمبر الكئيب، وقبو هيكلهم قد عمى تماماً طوال الليل
غطى كل واحد منهم كفنه، لم يعره جاره
كلمة أو نظرة، أو أية حركة يائسة.

لا شك أنك ستلاحظ أن الصور هنا أغنى كثيراً فى خلفيتها، وأن خيال القارىء قد استثير ليجمع معاً ودون انقطاع كل التداعيات التى توفرها له كلمات مثل: «حلقة موحشة من صخور الدرويد»، و «أرض سبخة مهجورة» و «المطر البارد» و «سجى الليل» و «نوفمبر الكئيب»، و«قبو الهيكل». إذا اعتبرت الصورة أو الكلمة مركزاً لدائرة تحيط بها دائرة أكثر اتساعاً أو دوائر، فإن الدائرة الأولى تمثل ردود فعلنا المباشرة للكلمات، وفى الدائرة الثانية تلك الإيحاءات التى جاءت من ردود الفعل الأولية. وهلم جرا[٦]. وكل التداعيات التى تحملها كل كلمة بينها علاقات متبادلة، بحيث أن الصورة الكلية، مع أنها جماع هذه الأجزاء، تكون أكثر خصباً وغنى بلا حدود، مما يمكن أن يكون عليه حاصل جمع الأجزاء[٧]، بما أن هذه الأجزاء ملتحمة عاطفيًّا لتشكل تلك الصورة الكلية. تأمّل الصور الأخرى فى المقطوعة، وافحصها باهتمام مماثل، وستجد نفس النتيجة تصدق على كل واحدة، وستلاحظ أيضاً تشابك الصور المستقلة.

وكمثال فإن التداعيات ذات الطّابع الدينى لـ«الدرويد» قد التقطت ثانية بسرعة خاطفة - مع اختلاف - فى «قبو الهيكل»، و «حلقة موحشة» و «أرض سبخة مهجورة»، كلها فى تناغم عاطفى. إن إحدى نقاط الضعف فى التشبيه، الذى استشهدنا به من «سهراب ورستم» كانت أنه مسرف فى التفاصيل فضفاض أكثر مما ينبغى. وكما قال «ميلتون»: «ينبغى أن يكون الشعر بسيطاً، حِسّياً، انفعاليًّا»، وعلى الرغم من أنه من الواجب علينا أن نتحرى الدقة والحيطة فى المعنى الذى نخلعه على الكلمة الأولى مما وصف به «ميلتون» الشعر، فإنه يمكننا أن نكون واثقين تماماً أنه كان يقصد أنه يجب أن يكون الشعر مباشراً فى وقعه، مع أنه قد لا يؤتى كل ثماره دون حصار طويل له وتركيز

عليه. وكان الشاعر أرنولد يحقق اقتصاداً بارعاً فى صوره أحياناً، كما سيظهر فى هذا الاقتباس، إنه يصف نهر الزمن كأنه يحمل الإنسان إلى نهاية مهيبة للحياة:

وعلى اتساع المياه حوله،
وسكون الامتداد الكئيب الرمادى،
حيث يطفو الإنسان
يسرع تياره، وتعلوه بقاع الزبد
حيث يقترب من الأوقيانوس،
قد يبعث السلام إلى نفس الإنسان على صدره[٨]
وحيث يتسع عرض النهر الشاحب فيما حوله
وحيث يتلاشى الشاطئان ويختفيان بعيداً،
وحيث تظهر النجوم، وتأتى ريح الليل بصوت خرير
الغدران، ورائحة البحر اللانهائى.

الصور هنا مباشرة فى تأثيرها، وذات درجة عالية فى التخيل، حيث أن أثر كل صوت، وشكل، ولون، يدعمه تداعٍ عاطفى يقوّى ويُغنى الموضوع.

إن المادية[٩] والاقتصاد هما العلامتان المميزتان للصور الجيدة. فى وصف المعاناة الصامته لحب لم يُكافأ بحب، تستخدم «ڤيولا» فى مسرحية: «الليلة الثانية عشرة» الصورة المفعمة بالحيوية:

لقد جلست كتمثال للصبر،
تبتسم للأسى.

ما أدق الوصف! مع ذلك: ما أغناه بالإيحاءات، إن الذهول البليد الذى أغرقتْها فيه التعاسةُ قد نُقِل إلينا برعب عن طريق الإشارة المروِّعة إلى «السخرية الجسيمة». لاحظ بصفة خاصة هنا امتزاج المجرد والحسى المحدد الملوس - «جلست كالصبر»، «تبتسم للأسى». هذه الأداة خاصية شكسبيرية أيضاً، قوية إلى أبعد حد، لأنها توحد الأثر الحسى مع العاطفى والفكرى. إن الصورة المؤثرة الفعالة تمد مخيلة القارىء بباعث أو مثير على شكل أحد التفاصيل الحسية الحيوية، وعلى الخيال أن يقوم عندئذ بالدور الباقى عن طريق الأفكار التى تثيرها وتستدعيها التفصيلة (واحدة التفاصيل) التى قدمتها الصورة.

إن درس الأمثلة التى قدمناها حتى الآن يوضّح وظائف التصوير؛ فالصورة تستخدم لمجرد أثرهاالحسى، لأنها تروق للحواس أو هى شىء يُدرَك بالحواس، لكنها غالباً ما تستخدم لإثارة العواطف والأفكار التى تقع أو تقف وراء ما للصورة من أثر حسى. وهذا هو الاستخدام الرمزى للصور الذى أشرنا إليه من قبل. قبل كل شئ دعنا ننظر إلى صور استخدمت لمجرد مالها من أثر حسِّى، وهناك سونيته Sonnet من أول ما كتب «كيتس»:

فى وداع بعض الأصدقاء فى ساعة مبكرة

On Leaving Some Friends at An Eearly Hour

أعطنى قلمًا ذهبيًا، ودعنى أستند
إلى تلٍّ من الأزهار، فى حقل مشرق، بعيد
أحضر لى لوحًا أشد بياضًا من نجمة
أو عونًا من ملاك يترنم، حين ترى
خلال الأوتار الفضية لقيثارة سماوية
ولتمر من هناك فى انسياب عربات لؤلؤية
ثياب قرنفلية، وشعر مموج وعصابة رأس ماسية
وأجنحة نصف ممدودة، وومضات متوقدة(١٠)
ولتطوّف أثناء ذلك موسيقى حول أذنىّ
وكلما وصلت إلى نهاية حلوة المذاق
دعنى أكتب سطرا بنغمة رائعة
مليئة بالأعاجيب العديدة للآفاق السماوية
إذْ ما أرفع القمة التى تناضل روحى لبلوغها!
إنه ليس مريحًا للبال أن أكون بعد قليل وحيدًا

هنا نجد إسرافًا يصل إلى حد التخمة، ولكن «كيتس» تعلم أن يتفادى الزخرفة من أجل الزخرفة. لقد تبين أن الصور الوصفية الخالصة يجب أن تومض بفحواها بشكل فورى للحواس، كما فى هذه السونيتة:

النجم الساطع
Bright Star

أيها النجم الساطع، أود لو كنت ثابتًا مثلك –
ليس فى إشراق، متوحدًا معلقًا عاليًا فى الليل
أشاهد بأجفان متباعدة أبدًا،
مثل ناسك للطبيعة يقظ،
المياه فى حركتها تؤدى عملها كقسيس فتقوم بالتطهير الخالص،
حول شطآن الأرض البشرية.
أحدق إلى قناع الثلج،
الذى سقط توًا على الجبال والبرارى.
لا، لا أريد أن أحدق فى هذا أو أشاهد ذاك، ومع ذلك
أود لو كنت ثابتًا مثلك أيها النجم، دون تغيير
متوسدًا صدر محبوبتى الجميلة، الناضج
أشعر إلى الأبد بارتفاعه وهبوطه فى رقة مع أنفاسها،
يقظ أبدًا فى قلق جميل،
ولأسمع كذلك صوت أنفاسها التى تتنفسها برقة،
وهكذا أعيش أبدًا، وإلّا فاغفاءةٌ[١١] على صدرها حتى الموت

الصور هنا حسية تمامًا، ولكنها أكثر قوة مما فى «السونيتة السابقة» لأنها لاتحدث أثرها بتراكم التفاصيل، ولكن باقتناص التفاصيل ذات المغزى الهام. وقد تعلّم كيتس أيضًا استخدام الصور الرمزية، فالصور فى هذه «السونيتة» تعمل عن طريق إثارة الأفكار والعواطف التى تلتحم مع الجانب المادى المحسوس من الصور الأساسية:

الفصول الإنسانية
The Human Seasons

أربعة فصول تملأ سعة العام[(١٢)]
أربعة فصول تعمُر عقل الإنسان
فله ربيعه المفعم بالحيوية
حينما يحتوى، خياله الصافى
بسهولة كل جمال بذراعية.
وله صيفه،
حين يولع باجترار مضغة الفكر اليافع
لربيعه المعسول،
عن طريق مثل هذه الأحلام
يقترب بأقصى مايمكنه من السماء
ولروحه فى خريفه كهفها الهادىء
حين يضم جناحيه،
وقد قنع بأن ينظر هكذا فى كسل، إلى الضباب،
وبأن يدع الأشياء الطيبة،
تمضى بلا مبالاة بها، مثل غدير بباب كهفه
وله شتاؤه أيضًا
من الصور الشاحبة فاقدة الملامح
أو يترك طبيعته الفانية

حلل لنفسك الأهمية النسبية للمحتوى الحسى والعاطفى فى صور مثل:

مضغة الفكر اليافع لربيعه المعسول
قنع بأن ينظر هكذا فى كسل إلى الضباب
وله شتاؤه أيضًا من الصور الشاحبة فاقدة الملامح

إنّ الاستخدامَ الرمزى للتصوير يبلغ الأوج فى الاستعارة، التى هى أكثف صورة يمكن أن يظهر فيها التصوير.

إن الاستعارة تعيِّن متميِّزين، وتدمجهما بطريقة لا تنسى فى حرارة الخيال المستعرة، وهى تعمل بسرعة شديدة بحيث أنها كثيرًا ما يتم التعبير عنها فى كلمة واحدة، والانطباع الحسى الذى تنقله يأتى فى المرتبة الثانية بعد التداعيات العاطفية والفكرية التى من شأنها أن تثير. وعلى سبيل المثال، فى الأمثلة التالية ،فإن أثرها المتجه إلى حواسنا لايتم الوعى به إلّا جزئيًّا، ويليه بسرعة فائقة إثارة قوية للعواطف وللعقل:

(أ) يعرق فولستاف حتى الموت
فيشحِّم الأرضَ الحمراءَ إذْ يمشى إلى الأمام.(١٣)

(ب) لماذا، يالها من صفقة مسكّرة من المجاملة
قد عرضها علىّ هذا الكلبُ السلوقى المتملق عندئذ.

(جـ) أن تقمع ريتشارد، ذلك الوردة الفاتنة الجميلة
وتزرع مكانه هذه الشوكة، هذه القرحة، بولينجبروك

ربما تكون هذه الرمزية أعظم المقومات البارزة لأسلوب شكسبير الناضج فى مرحلته المتأخرة. إن خيالنا يتوهج مباشرة وبقوة عن طريقها. على أن تحليل العلاقة بين المثير والانطباع الأخير تجنح إلى أن تكون طويلة وصعبة.

تأمل هذا المثال من «أنطونيو وكليوباترا» والملكة تتفجع لموت أنطونيو:

ألا تهتم بى؟ هل أبقى
فى هذا العالم الكئيب، الذى هو فى غيابك عنه
ليس أحسن من حظيرة خنازير
أواه! أنظرن يانسوتى إلى تاج الأرض يذوب
سيدى، آه لقد ذوى إكليل الأرض
قطب الجنود تهاوى.
إنّ الفتيان والفتيات الآن بمستوى الرجال،
لقد ذهب المتفرد

ولم يبق شئ متميّز تحت القمر،
حين يزور العالم.

إن الطريقة التى تستخدم بها الاستعارة هى المحك الأساسى للموهبة الشعرية، ولا يستطيع أن يستخدمها استخداماً فائقاً إلّا أعاظم الشعراء، فإنها تدمج الأشياء المتباينة فى وحدة جديدة:

بواسطة ملاحظة الصِّلات
بين الأشياء التى لا ترى العقول العادية أيَّة أخوَّةٍ بينها

تبدع بصدق الخيال فيها «سماء جديدة»،و«أرضًا جديدة»، تمنحنا نظرة خاطفة إلى «النور البكر الذى لم يكن من قبل على بر أو بحر». وينبغى أن تبدو غير متكلفة وتلقائية.وإذا كانت بعيدة أكثر مما ينبغى عن الخبرة العامة فإنها ستكون صدمة لا أكثر، أو تثير ذلك التعليق الذى يُدينها: «يا للمهارة !!»، أما إذا كانت أقرب إلى الخبرة العامة مما ينبغى فإنها ستكون مجرد «كليشيه»[١٤]، إن وظيفتها أن تقودنا مما عرفناه إلى مالم نكن نعرف، لتمكننا من النظر عبر

نوافذ سحرية مفتوحة على زَبَد
بحار خطرة فى عوالم مسحورة مهجورة

إن الاستعارات العظيمة مثلُها مثل الشعر نفسه، ينبغى أن تثير دهشة مفاجئة، ومع ذلك تملك نغمة الصدق الخيالى التى لا يمكن أن نخطئها، ثم إنه من واجب الناقد أن يمد عينيه إلى خطوة أخرى، فيتعلم كيف يستمع إلى صوت كلمات الشاعر فى القصيدة، وأن يتبين كيف تنسجم وتتوا فق هذه الأصوات مع صُورَه ومع نظمه وإيقاعاته، لتشكّل فى مجموعها وسيطًا ملائمًا لنقل التعبير عن موضوعه. وهنا - قبل كل شئ - قصيدة«فضة لـ«و التردى لامير "Walter de la Mare"»:

فضـــة

Silver

بأناةٍ، بصمت، القمرُ الآن
يسرى فى حذائه الفضى
وفى هذا الاتجاه، وذاك، يُنِعم النظر، ويرى
فواكه فضية، على أشجار فضية،
تتلقف النوافذ، واحدة فواحدة، أشعة القمر
تحت السقف الفضى
قد اضطجع فى مرباه مثل جذع خشبى
الكلب ذو الأكفّ والبراثن الفضية
من برجها الظليل تبدو الصدور البيضاء
لحمائم تنام بريشها الفضى
فأر الحصاد يعدو هاربا
بمخالب فضية وعيون فضية
والسمك الساكن فى ماء
يومض قرب القصب الفضى
فى جدول فضى.

هذه قصيدة انطباعية impressionistic ملئت بسكون ليلة مقمرة تصفها. كل صورة واضحة، وكل صورة فضضت، ومع ذلك فقد تم تفادى الرتابة نسبيا بواسطة التغيير المستمر فى القافية من جانب، وإلى حد ما بواسطة التنوع المدهش فى أشكال الصور التى تتبطن صور اللون المستمرة فى القصيدة كلها.

والسكينة، من أين تجىء؟

لابد أن نلاحظ الكثرة المتفوقة للصوت الحساس الرقيق (س: S) عن كل الأصوات الأخرى(١٥)، ونلاحظ تفادى أى تجميعات لحروف العلة والحروف الساكنة، وأى خشونة

أو حدّة، ونلاحظ الإيقاع البطيء الهابط فى طول زمنى مزدوج بنغمات مصاحبة أحيانًا لتمنح الأذن بهجة، ولكن دون إقلاق النغمة الساكنة للإيقاع الأساسى، وكل مايوجد فى القصيدة من حركة، فإنما يخص دوران القمر بجلال خلال الليل، وفأر الحصاد الذى يقابل عدوه ويؤكد السكون فى كافة مظاهر الحياة فيما عداه. ومع ذلك، ومع كلّ مافى الفأر من حركة، فقد أدركه ضوء القمر الذى خلع سحره على مخالب الفأر وعينيه. ولكى يظهر الفرق إليك هذه الأسطر للشاعر «براوننج Browning».

وَثَبْتُ إلى الرِّكاب، ووثب «جوريس»، والآخر،
وعدوْتُ، وعَدا «ديرك»،
نحن الثلاثة قد عدونا جميعًا.
وصاح الحارس إذْ فُتحت مزاليج البوابة:
«سرعة عظيمة»
«عظيمة»(١٦)
أرجع الحائطُ الصدى إلينا فى عدونا بعيدًا
من ورائنا أغلقت البوابة،
انخفضت الأضواء للنوم
وفى منتصف الليل،
عدوْنا جنبًا إلى جنب

آثر الشاعر موضوعًا به حركة سريعة، فالسرعة والعجلة يجب أن تملأ كل سطر من ذه القصيدة، وهو يعبر عن هذه الفكرة فى إيقاع موسيقى ثُلاثى، مع تصاعد الإيقاع .رجة أن صوت وقع الحوافز نفسه يمكن أن يُسمع.

ولكن هذه هى البداية فقط، فالشاعر يركز على الصور السمعية والحركية، لأنه ليس ام العين غير وقت قصير لتلاحظ تفاصيل الألوان والأشكال، عندما يندفع الجسم فى ل الحركة، الشديدة الاهتياج، فلم يشر الشاعر إلاّ إلى أضواء المدينة المتضائلة، مع ىمميح إلى السواد الذى انطلق الرجال الراكبون فيه - هذا كل مافى الأمر. ويحيوية أكثر يرسم خطّته ليحتفظ بالأذن ذاتها فى حالة من الإثارة المطّردة. لنأخذ عيّنة للاختبار، سطرًا من عشر كلمات، فإنه سيعطينا ما يقدر بعشرة أصوات لين مختلفة، ولكى ندرك

الفرق فإننا نأخذ سطرًا من القصيدة السابقة «فضة» وهو لا يقل فى عدد كلماته عن سابقه بأكثر من كلمتين فقط، ومع هذا لن نجد فيه غير خمسة من أصوات اللين، ليس غير، و هذا يعنى أن الأذن هنا – فى النموذج الثانى – مهدّأة مُهْدَهَدة:

1 2 3 4 5 6 4 7 8 9 10

"Good Speed"! Cried the Watch as the gate-bolts undrew

1 2 3 3 4 5 3 4

This way, and that she peers and sees

ولكنك لابد أن تلاحظ أن للشاعرين هدفين مختلفين تمامًا، انعكس كل منهما على كل التفاصيل فى قصيدتيهما. وهذه أسطر من مناجاة فى دير أسبانى Soliloquy of the Spanish Cloister وهى لبراوننج أيضا، وتوضح بحيوية لا تخفى كيف التحمت كل عناصر الأسلوب لتدعم وتقوى الفكرة.

آخْ!![18] هاهو ذا يذهب ذاك الذى يمقته قلبى
اسق سلال زهورك اللعينة، اسقها،
لو كانت الكراهية تقتل الناس يا أخ! لورنس[19]
أحلف بدم المسيح إنى لأودّ لو قتلك كرهى لك
ماذا أرى؟ هل شجيرة الآس تحتالج إلى تقليم؟
آه، تلك الوردة أولى بأن تبدأ بها؟
أهِىَ تحتاج إلى ملء مزهريتها الرصاصية حتى حافتها؟.
فليجففك هيبُ جهنم.

حلل أثر هذه الأبيات، ولا حظ على الأخصّ تكرار الحرف "R" , "g" فى أول الأسطر القليلة، وكيف يحقق الشاعر تلك الموجة المفاجئة للضغينة المركزة فى السطرين الرابع والثامن. وقد تعمدنا بشكل عام تفادى استخدام كلمات الجناس alliteration وأسماء الأصوات onomatopoeia التى تحاكى أصوات الطبيعة فيما تعبر عنه.

حقًا إنهما مصطلحان مفيدان، وينبغى على الناقد أن يعرف جيدًا مدلولاهما، ولكنهما أيضًا غالبًا ما يستخدمان أكثر من اللازم كبطاقات أو لافتات مميزة قريبة المتناول، ويوفران على الناقد حين يلحقان بقصيدة أى جهد بعد ذلك[20].

هـوامش

(١) العبارة الأصلية: Why murmure I، وهى تماثل: آه، أو: أواه، التى يستعملها الشاعر العربى للإيحاء بما يعانى صوتيًا.

(٢) قريتان قريبتان من جرانتشستر.

(٣) reels and country – dances.

(٤) فى كتابه الشهير: The Problem of Style، وقد سبق الاقتباس منه فى المقدمة، كما أشار إليه «داى لويس» فى الفصل السابق، وهو من أهم الكتب التى اهتمت بدراسة الأسلوب.

(٥) الدرويد Druid هم قسس الكلتيين القدماء، قبل وصول المسيحية إلى إنجلترا، وقد تركوا آثارا تزار حتى الآن، وهى صخور ضخمة - تعرف باسم المفصلات الحجرية.

(٦) هنا قدم المؤلف رسما توضيحيًا عبارة عن ثلاث دوائر تتوسطها نقطة هى المركز أو الكلمة، أما الدوائر المتتابعة فإنها تداعيات وردود أفعال للكلمة المركز.

(٧) هنا نتذكر مرة أخرى إشارة «مرجرى بولتون» إلى أننا سنجد فى أى قصيدة شيئا ما لا يمكن تحليله لأنه لا يوجد فى القصيدة إلّا بجملتها. وستعنى «نوفوتنى» فى الفصل الأخير بهذا الجانب، حين تهتم بمفهوم «البناء»، إذ هو العلاقات التبادلية بين عناصر الشعر.

(٨) فكأنّ الإنسان على صفحة النهر - نهر الزمن - طفل على صدر أمه.

(٩) نسبة إلى المحسوس، والصلب concreteness وهو عكس المجرد.

(١٠) هذا السطر وسابقه عن أوصاف راكبى العربات اللؤلؤية التى تمر هناك.

(١١) اللفظ المستعمل هو الإغماء Swoon كمقدمة للموت، وإغفاءة الموت عربيًا أقرب إلى هذا المعنى، وهى لا تختلف كثيرا عن الإغماء من حيث المظهر، دون الإيحاء.

(١٢) فكأن العالم مكيال تُعبأ فيه الفصول الأربعة، فيمتلىء بها، وكذلك يكتمل عمر الإنسان.

(١٣) تنهض الصورة هنا على اعتبار الأرض حمراء كقطع اللحم، أما عَرَقُ فولستاف اللزج فإنه مثل الشحم بالنسبة لهذا اللحم الأحمر.

(١٤) اعتبر البلاغيون العرب الاستعارة البعيدة، إذا وصلت حد الاستغلاق نوعا من المعاظلة، أما الاستعارة المألوفة «الكليشية» فإنها مبتذلة، أى عادية ليس فيها إبداع.

(١٥) تكرر الصوت S فى هذه السونيته، وهى من أربعة عشر سطرا تكرر ٣٦ مرة، وهى نسبة تتفوق على تردد أى صوت آخر، وقد أخذ بعض نقادنا المحدثين بهذا الاتجاه فى تحليل الشعر.

(١٦) Good speed، والصوت الذى تردد صداه فى الأصل هو الكلمة الثانية بالطبع Speed، وهو ما ينطبق على الوصف «عظيمة» فى التعريب، لأنها الكلمة الثانية التى يمكن أن يُسمع صداها.

(١٧) من الواضح فى هذا الإحصاء لإصوات اللين أن الصوت المتكرر (الذى يَرِدُ أكثر من مرة - لا يُعتبر صوتا جديدا فى غير المرة الأولى.

(١٨) فى الأصل: Gr-r-r، وهو اسم صوت يعبر عن الغضب، وهو ما يقابل آخ -خ - خ - عند التعبير عن الغضب والحسرة والتوعد عندنا.

(١٩) فيما يبدو أن هذه الأسطر مناجاة على لسان راهب، يرى زميلا له يروى أزهاره ويقلمها، ومن الجائز أنه يستأثر بما يراه من حقه، فأخذ يوجّه إليه هذه المناجاة التى تعبر عن مقته.

(٢٠) الباحث محق فى استبعاد الجناس وأصوات الطبيعة من التحليل الصوتى للقصيدة فى المرحلة التى يتعرض لها، وهى اختيار الكلمة، وبناء الصورة، وهو ما ينبع من داخل المعنى. أما الجناس وأصوات الطبيعة فإن أثرهما الواضح فى صناعة الإيقاع يتجاوز الجملة إلى البناء، ويتجاوز المعنى إلى إشاعة جو عام، وهذا يحتاج إلى عناية خاصة.

البلاغة والمسرحية الشعرية

Rhetoric» and Poetic Drama

هذه المقالة الموجزة للشاعر الناقد «T.S. Eliot» آثرناها من بين مقالات مختارة Selected Essays، وهى بعنوان: «Rhetoric» and Poetic Drama ص ٣٧ إلى ٤٢ من طبعة لندن سنة ١٩٧٦، لأنها تمس موضوعا لا يزال يكتسب أهمية متزايدة لدى الأديب والشاعر والناقد عندنا. إذ أنه منذ بواكير النهضة الأدبية العربية فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن، والبلاغة العربية تواجه هجوما واستهانة، وكأنها المشجب الذى علقت عليه معوقات الأسلوب العصرى، والتفكير الأدبى الصحيح.

ومن المؤسف أن عبارة نقلت عن بعض القدماء توضع فى غير موضعها، هذه العبارة تصف البلاغة بأنها علم نضج ولم يحترق!! ولسنا نناقش الآن مدى صحة هذا الوصف، ولكن لا يصح اتخاذه ذريعة لليأس من محاولة البحث الجاد فى بلاغة عصرية قادرة على توجيه فنون الإبداع الحديثة، بل لعل وصف النضج نابع من غموض وإدراك المحدثين – الذين رددوا هذه المقولة – لماهية البلاغة، فاكتفوا بمهاجمتها أو التهوين من قيمتها.

والطريف حقًا أننا سنجد فى هذا المقال ما ينتهى إلى مثل ما يُفهم ظلما من العبارة الموروثة عندنا، إذ تعتبر البلاغة مسئولة عن الجانب الردىء من أسلوب كاتب ما، أما ما يميز هذا الكاتب من ألوان القوة فتُلتمس له أسباب أخرى.

وكذلك يوصف العصر كله بأنه عصر البلاغة حين يراد التنديد بأساليبه الهابطة، أما الأساليب القوية الحية فإن قوتها وحيويتها لا ترجع إلى هذا العصر البلاغى، أولا يجوز أن تكون!!.

هذه قضية أُولى يرفضها إليوت، ويرى فيها عجزا فى التصوير والتحليل لدى الناقد، ونية راسخة مسبقة ليست وليدة بحث علمى.

أما القضية الثانية، وهى التى تستأثر بالاهتمام الأول فى هذا المقال فهى – كما تظهر

من العنوان - عن البلاغة ومكانها فى المسرحية الشعرية. وهذا العنوان مستفز حقًّا، لأنه يقتحم كثيرا من المسلمات الشائعة الخاطئة فى زماننا، وعلى ألسنة نقادنا وأقلامهم، فأين البلاغة، وصورتها الماثلة فى الجناس والطباق، وعلى أحسن الأحوال فى مراعاة مقتضى الحال، والتقديم والتأخير... إلخ، أين هذه الألاعيب اللفظية والمعنوية الجزئية، من البناء المسرحى الفخم بما فيه من شخصيات ومواقف وألوان بن الصراع والتحّولات؟ وكيف يمكن لنا أبناء العربية أن نتصور شاعرا مسرحيًّا يمكنه أن يستبطن الشخصيات، ويصاعد من الصراع، ويوزع عناصر التشويق كما يوزع الموسيقى أنغامه على الآلات. ومع هذا ينبغى عليه أن يراعى تعاليم السكاكى، أو عبد القاهر الجرجانى فى أحسن الأحوال؟!.

هذا أمر لا يمكن تصوره، ولأنه كذلك. فإن إليوت لم يدعنا إلى مثله. لقد حاول أن يوسع من فهمنا للمصطلح، ولا نظن أنه حاول أن يطور المصطلح ذاته أو يوسع من دلالتـه،إنه متضمن لـذلك من تلقـاء نفسه،وإذا كـان هناك ملوم فهـو نحن الذين.وقفنـا به عند الأمثلة المتوارثة التى كانت فى متناول ذاكرة وفكر القدماء، فاعتبرها بعضنا مثلا أعلى يقاس إليه، وهى لم تكن كذلك بأى حال. ونكتفى فى هذه التوطئة بمثل واحد، وسنستكمل إشارات المؤلف فى التعقيب. فحين يقول «إليوت»: وإذا كان لنا أن نعبر عن أنفسنا وعن أفكارنا، ومشاعرنا المتنوعة، حول موضوعات متنوعة، بصواب حتمى يبلغ درجة اليقين. فإنه ينبغى علينا أن نكيّف طريقتنا حسب اللحظة مع تنوعات لا نهاية لها. فما المسافة الحقيقية بين هذا القول، والعبارة الشائعة: مراعاة مقتضى الحال؟ ليس ذنب مراعاة مقتضى الحال أن أمثلة القدماء - عصرا أو فكرا - لم تتجاوز ظنهم أن الكلام إذا أُلقى إلى خالى الذهن كان خاليا من التأكيد، وإذا أُلقى إلى شاكٍّ أو متردد أكد له على قدر شكِّه أو تردده. وأنه إذا أُلقى إلى منكر أُكد له بأكثر من مؤكد واحد دفعا لإنكاره. وكذلك الحال مع الإيجاز والإطناب والمساواة. ليس ذنب المصطلح أنه أُسىء التمثيل له أو تطبيقه، وعبارة إليوت متضمنه فى الشعار البلاغى القديم دون تعسف. وكلاهما متضمنان فى مفهوم الصدق الفنى دون إسراف.

ومع هذا فإن للبلاغة دورا أكثر تفصيلا واقتحاما لتضاعيف المسرحية الشعرية، يتجاوز الصدق إلى طبيعة الأسلوب الفنى، ويصل إلى الخطابة فى داخل المسرحية، ويمضى عبر هذا كله إلى صميم البناء الحوارى للمسرحية. أو المحادثية، وهذا كله واضح فى هذا المقال الهام.

* * *

كان موت «روستان Rostand»[(١)] اختفاء للشاعر الذى اعتبرناه - أكثر من أى شخص آخر فى فرنسا - ممثلا للبلاغة، باعتبار أنّ البلاغة قد أصبحت فى الوقت الراهن شيئًا غريبًا على الأساليب السائدة. وإذْ نجد أنفسنا نراجع النظر فى حنان إلى مؤلف «سيرانو Cyrano»[(٢)] نتساءل: ما هى تلك النقيصة أو الخاصية التى ترتبط بشكل واضح بمزايا «روستان»، بقدر ما ترتبط بعيوبه؟

ومهما يكن من أمر فإن بلاغته كانت ملائمة له أحيانًا، بدرجة أكبر بكثير، وأحسن من ملاءمتها لشاعر أكثر عظمة هو «بودلير Baudelaire»[(٣)] الذى كان بين الحين والآخر بلاغيًّا بدرجة «روستان».

ويغلب على ظننا أن هذه الكلمة (البلاغة) ليست إلّا عبارة تجريح غامضة لإدانة أى أسلوب ردىء بدت رداءته واضحة، وأنه من الدرجة الثانية، مما يجعلنا لا نعترف بضرورة استعمال عبارات أكثر دقة ينبغى أن نستخدمها فى وصف هذا الأسلوب الردىء!!

إن شعرنا «الاليزابيثى»[(٤)] و«اليعقوبى»[(٥)] قد سمى مرارًا وتكرارًا بـ «الشعر البلاغى». ولنتكلم عن شعرنا، فقد يحسن، كما أنه آمن للمرء فى مشكلة لطيفة كهذه، أن يحصر كلامه فى لغته هو[(٦)]. ومن المألوف أن نقول: إن فى هذا الشعر هذه الميزة أو تلك، ولكن حين نرغب فى التسليم بأن فيه عيوبًا ،فإنه بلاغى فحسب!!

لقد كانت له عيوب خطيرة، وليس من الممكن أن يقال إننا قد محونا هذه العيوب والأخطاء من لغتنا، فى حين يظل إدراكنا لها على ما هو عليه من الغموض[(٧)].

والحق أن كُلًّا من النثر «الإليزابيثى» والشعر «الإليزابيثى» قد كتب بأساليب متنوعة صاحبتها عيوب متنوعة، فهل أسلوب لِيلِّى Lyly[(٨)]، أسلوب التأنّق اللفظى، بلاغى؟ وبمقابلته بالأسلوب الأقدم منه لـ «أشام Ascham»[(٩)] و«إليوت Elyot»[(١٠)] اللذين يهاجمها، فإن هذا الأسلوب واضحٌ متدفق مرتب، نقى نسبيًّا، مع صياغة نظامية محبوكة، وإن تكن صياغته رتيبة فى مجالى: الطباق antitheses والتشبيه smiles. وهل أسلوب «ناش Nashe»[(١١)] بلاغى؟ إنهَ طنَّان فارغ، قوى، يختلف تمامًا عن أسلوب «لِيلِّى»، وقد نجد فيه ألوان المجاز figures of speech المتكلفة والمختلطة، التى أطلق «شكسبير» لنفسه فيها العنان، وقد تكون خطابية declamation دقيقة كما نجد عند

«جونسون» Jonson[١٢]. فكلمة «بلاغى» بكل بساطة لا يمكن أن تستعمل كمرادف للكتابة الرديئة. إن المعانى التى أكرهت على حملها على عاتقها فى معظمها شائنة، ولكن حين يمكن أن يوجد لها معنى دقيق، فربما كشف هذا المعنى بين حين وآخر عن مزية من مزاياها. فـ «البلاغى» واحدة من تلك الكلمات التى تتعلق مهمة النقد بتشريحها ثم تركيبها. دعنا نبطلُ الافتراض بأن البلاغة شائبة تلحق بالأسلوب، ونحاول أن نوجد بلاغة فى الجوهر أيضًا، بلاغة قوية لأنها قِطافٌ مُستنتج مما تعبر عنه.

وإلى الوقت الحاضر نجد أفضلية واضحة لـ«طريقة المحادثة Conversational»[١٣] فى الشعر - أى أسلوب التعبير المباشر المقابل للخطابية والبلاغية، ولكن إذا كان الاستعمال البلاغى هو أى تقليد فى الكتابة أسيء تطبيقه، فهذا الأسلوب المحادثى يمكن أن يصبح، بل أن يصير أحيانًا بلاغيًّا - أو ما افترض أنه أسلوب محادثى، لأنه غالبًا يكون بعيدًا عن المخاطبة الرفيعة الكيّسة، كأبعد ما يكون.

إن عددًا من شعراء الصف الثانى والصف الثالث من كتّاب الشعر الأمريكى الحر إنما هم من هذا النوع، ومثلهم فى الدرجة والنوع من الشعراء الإنجليز المتبعين لطريقة «وردز ورث Wordsworthianism»[١٤].

والحق أنه لا توجد طريقة محادثة أو صورة أخرى غيرها يمكن تطبيقها دون تمييز، ولو أن كاتبًا رغب فى إعطاء تأثير طريقة الكلام فإنه ينبغى أن يعطى بطريقة واضحة التأثير الذى ينتج عن كلامه هو شخصيًّا أو فى واحد من الأدوار التى يقوم بها، وإذا كان لنا أن نعبر عن أنفسنا وعن أفكارنا، ومشاعرنا المتنوعة، حول موضوعات متنوعة بصواب حتمى يبلغ درجة اليقين، فإنه ينبغى علينا أن نكيف طريقتنا حسب اللحظة مع تنوعات لا نهاية لها. وإن اختبار تطور الدراما «الإليزابيثية» يُظهر هذا التقدم فى التكيُّف: تطور من الوتيرة الواحدة إلى التنوع، وتطور فى دقة الحسّاسيّة وتقدمها، فى إدراكها لتنوع الشعور،وإحكام متزايد وسعة فى أدوات التعبير عن هذا التنوع[١٥].ومن المسلم به أن هذه الدراما قد تطورت فهجرت التعبير البلاغى،وكلام «كيد Kyd»[١٦]و«مارلو Marlowe»[١٧] إلى التعبيرات الدقيقة الفطنة الموزعة بدقة فى كلام «شكسبير» و«ويبستر Webster»[١٨].

على أن هذا التخلى الواضح، أو النمو بعيدًا عن البلاغة ذو شقين: فهو إلى حدٍ ما تحسين للغة فى اللغة، وإلى حدٍ ما - أيضًا - تنوع متقدم فى الشعور.

وبالطبع هناك فترة طويلة تفصل بين التدفق الصاخب لـ «هيرونيمو» العجوز[١٩] والكلمات الكسيرة للملك «لير»[٢٠]. وهناك أيضًا اختلاف بين هذين البيتين المشهورين:

يا لها من عيون ليست بعيون — بل ينابيع فاضت بالدموع
يا لها من حياة ليست بحياة — بل صورة حية للموت[٢١]

وبين الجلال والفخامة فى «ما أضيف لهيرونيمو».

ونحن ننظر إلى «شكسبير» ربما على أنه الكاتب المسرحى الذى يركز كلَّ شىء فى جملة: «أضرع إليك أن تفكّ هذه الأزرار[٢٢]» أو: «الأمين الأمين ياجو»[٢٣]، فنحن ننسى أن هناك بلاغة خاصة بـ«شكسبير» فى أحسن مراحله، خاليةً تمامًا من عيوبه الشكسبيرية الحقيقية، سواء فى المرحلة المبكرة، أو المرحلة المتأخرة. هذه - الفقرات قابلة للمقارنة بأجود ما نمّق «كيد» أو «مارلو»، مع سيطرة أحسن على اللغة، وتحكم أطيب فى العاطفة. ومسرحية «التراجيديا الإسبانية[٢٤] The spanish Tragedy » تصير تنميقية طنانة حين تهبط إلى اللغة التى كانت سمة خاصة لعصرها، ومسرحية «تيمورلنك[٢٥] Tamburlaine» طنانة لأنها رتيبة جامدة لا تتكيف مع تبدل العواطف. وبلاغة «شكسبير» الحقيقية البارعة تتجلى فى مواقف حيث ترى شخصية ذاتها فى مسرجةِ ضوءٍ درامى:

عطيل: وتقول، بالإضافة إلى ذلك، إنه ذات مرة فى حلب.

كريولانس[٢٦]: لو أنك قد كتبت تاريخك صادقًا، فستجد فيه أننى صقر فى برج الحمام.

قد أرعبت مواطنيك الفالسكيين فى كوريولى. فعلت ذلك وحدى، أيها الصبى.

تيمون[٢٧]: لا ترجع إلىَّ ثانيةً، ولتقل لأثينا، لقد أقام «تيمون» قصره الأبدى، على حافة شاطئ البحر المالح.

وتظهر البلاغة أيضًا مرة فى «أنطونيو وكليوباترا[٢٨]» حين ألهم أنوباريس أن يرى كليوباترا فى هذا الضوء الدرامى:

القارب الذى جلست فيه...

وقد جعل «شكسبير» من «مارستون»[٢٩] أضحوكة، كما أن «جونسون» سخر من «كيد»، ولكن الكلمات فى مسرحية «مارستون» كانت لا تعبر عن شىء، أما «جونسون» فقد كان ناقدًا للغة الضعيفة ذات الخيال الوهمى، وليس العاطفة emotion ولا الخطابية "oratory" لأنّ جونسون نفسه ذو نزعة خطابية. وأنا أعتقد أن اللحظات التى ينجح فيها فى إبراز فنّه الخطابى هى نفسها اللحظات التى تطابق ما قلناه هنا، على الأخص كلام «شبح سيلا» فى استهلال مسرحية «كاتيلين[٣٠] catiline» وكلام الجد "Envy" فى بداية «المتشاعر»[٣١]. «أو النظام The poetaster» فهاتان الشخصيات تتأملان أهميتها الدرامية وعلى وجه سليم، أما فى خطب مجلس الشيوخ The Senate فى «كاتيلين»، فكم كان الحديث مملا، وكم كان مغبرًا!! فنحن هنا مشاهدون ولكن ليس لمسرحية شخصيات، وإنما لمسرحية جدلية، تمامًا كما لو أننا مجبرون على حضور الجلسة نفسها.

لا ينبغى مطلقًا أن تبدو الخطبة فى المسرحية وكأنّ المقصود منها أن تثيرنا كما قد يمكن أن تثير الشخصيات الأخرى فى المسرحية، لأنه من الجوهرى جدًا أن نحتفظ بوضعنا كمشاهدين، وأن نلاحظ دائمًا من الخارج، وأن يكون ذلك مع الفهم التام.

إن المشهد المسرحى فى «يوليوس قيصر[٣٢]» صحيح، لأن موضوع انتباهنا ليس معنى خطبة «أنطونيو»، ولكن الأثر الذى تركته على الجماهير، وقصْد «أنطونيو» وإعداده ووعيه بهذا الأثر. وفى خطب «شكسبير» البلاغية التى اقتبسناها هنا لدينا هذه المزية الضرورية، إذ نعثر على مفتاح جديد للشخصية، فى ملاحظتنا للزاوية التى ترى منها نفسها. ولكن عندما تخاطبنا شخصية فى مسرحية مباشرة، فإننا نكون ضحايا عواطفنا الرقيقة، أو نكون أمام بلاغة باطلة.

هذه الإشارة ينبغى أن تزودنا ببعض الشواهد عن ملاءمة حديث «سيرانو Cyrano» عن الأنوف (باعتبارها أهم ما يميزه عضويًا). ألم يكن «سيرانو» تمامًا فى هذا الوضع

باعتباره لنفسه رومانسيًّا، شخصية درامية؟ هذا الحس الدرامى من قِبَل الشخصيات ذاتها يندر وجوده فى المسرحية الحديثة، فى الدراما العاطفية يتجلّى فى صورة هابطة حين يُراد منا بشكل واضح أن نقبل التفسير العاطفى الذى تفسر به الشخصية نفسها. أما فى المسرحيات الواقعية فإننا غالبًا نجد أدوارًا لم يُسمح لها مطلقًا بأن تكون درامية بشكل واع، ربما خوفًا من أن تبدو أقل واقعية. ولكن فى الحياة الحقيقية، فى عدد من تلك المواقف فى الحياة الحقيقية التى نستمتع بها بوعى وحرارة، فإننا نكون أحيانًا على وعى بأنفسنا بهذه الطريقة، وهذه اللحظات نافعة نفعًا عظيمًا جدًّا للشعر الدرامى. إن ما يمثل على الخشبة لا يعدو أن يكون جزءًا صغيرًا جدًّا من التمثيل. أما «روستان»، فقد كانت لديه هذه الحاسة الدرامية - بصرف النظر عما إذا كان لديه أىُّ شىء غيرها أم لا - وهذه الحاسة الدرامية هى التى أعطت الحياة لشخصية «سيرانو»، وهى حاسة تكاد تكون حاسة فكاهة (لأنه حين يعى أى شخص بأنه يمثل يكون هناك حسٌّ فكاهى). إنها التى تمنح الحيوية البالغة لشخصيات «روستان» - أو على الأقل لشخصية «سيرانو» - تلك الحيوية التى ليست شائعة على المسرح الحديث، وليس من شك فى أن جمهور «روستان» كان يعرفها ويستجيب لها باطراد شديد.

إننا نتعرف على هذا فى مشاهد حب «سيرانو» فى الحديقة، إذ أنه فى «روميو وجولييت»[٣٣] يُظهر الكاتِب المسرحى الأكثر دراية مُحبيْه العاشقيْن وقد ذابا فى عدم الوعى بشخصيتيْهما المنفصلتين، ويُظهر النفس الإنسانية فى عملية نسيان لنفسها. أما «روستان» فإنه لم يستطع أن يفعل ذلك، ولكن فى الحالة الخاصة التى نجدها فى سيرانو عن الأنوف بالذات فإنه من الشخصية، والموقف، والمناسبة، فقد تحقق لها التلاؤم والتوحّد تمامًا. فالخطبة المسهبة العنيفة التى أوجدها هذا التوحد ليست عملا أصيلا، وعلى مستوى درامى عال وحسب، بل لعلها شعر أيضًا، وإذا كان كاتب ما يعجز عن تركيب كهذا، فإن هذا العجز يلحق بمسرحيته الشعرية نقصًا كبيرًا. إنّ «سيرانو» يفى بقدر ما يستطيع مشهد كهذا أن يفى بما تتطلبه الدراما الشعرية. إذ من الواجب أن تأخذ هذه الدراما الشعرية من العواطف الإنسانية ما هو صميمى غير زائف، عواطف كبيرة بعيدة عن التفاهة، عواطف مما تصدقه الملاحظة، عواطف معهودة، نموذجية، ثم تعطى هذه العواطف شكلا فنيًّا، أما درجة التجريد أو مداه فأمر يرجع إلى طريقة كل مؤلف.

فى مسرحيات «شكسبير» يتحدد الشكل فى الوحدة الكلية، وأيضًا وحدة المشاهد كلا على حدة، وإنه لإنجازٌ هام أن يحقق كاتب هذه الوحدة، كما يفعل «روستان» فى مَشَاهِدِه وإن لم يفعله فى المسرحية ككل. وهو ككاتب مسرحى، وكشاعر أيضًا يتفوق على «ماترلنك»[٣٤] Maeterlink» الذى تخفق أعماله فى أن تكون مسرحية، ولهذا تخفق فى أن تكون شعرية أيضًا.

إن «ماترلنك» يملك الحس الأدبى بما هو درامى، كما يملك الحس الأدبى بما هو شعرى، ولكن الاثنين لم ينصهرا أو يندمجا عنده، كما يحدث لهما أحيانًا فى عمل «روستان»، فشخصياته لا تستشعر البهجة بوعى فى أدوارها - إنها شخصيات عاطفية.

وبالنسبة لـ «روستان»، فإنّ مركز الجذب هو فى التعبير عن العاطفة، لا فى العاطفة التى لا يمكن التعبير عنها كما هو الحال عند «ماترلنك».

إن بعض الكتّاب يعتقدون – فيما يبدو – أن العواطف تكتسب قوة وكثافة حين تجمجم عجزًا عن الإفصاح عن كل ما تنطوى عليه. ولكن لعلّ العواطف عندئذ ليست من الأهمية بالقدر الكافى بحيث تتحمل ضوء النهار الساطع.

وعلى أية حال، فربما يكون لنا الخيار، إما أن نستعمل مصطلح «البلاغة» لنوع الكلام المسرحى الذى اتخذته أمثلة فى هذا المقال، وعندئذ ينبغى علينا أن نسلم بأن البلاغة تنطبق على ما هو جيد وما هو ردىء.

وإما أن نستثنى هذا النوع من الكلام فلا نعتبره من البلاغة، وفى هذه الحالة يجب أن نقول إن البلاغة هى أى حلية أو تضخيم فى الكلام، لم نفعلها لإحداث أثر معيّن، ولكن ليكون وقع الكلام كبيرًا على النفس بوجه عام. وفى هذه الحالة أيضًا لا نستطيع أن نسمح للمصطلح بأن يشمل كل الكتابة الرديئة.

هوامش

(١) أدموند روستان (١٨٦٨ - ١٩١٨) شاعر وكاتب مسرحي فرنسي، من أشهر مسرحياته: سيرانو دي برجراك (١٨٩٧) وقد ترجمها إلى العربية السيد مصطفى لطفي المنفلوطي (١٨٧٦ - ١٩٢٤) بعنوان «الشاعر» وقد كان سيرانو عاطفيًا متدفق الأسلوب ولكنه لم يكن محظوظًا في حبه. وقد استثمر روستان شخصية البطل المتصفة بالشاعرية والفصاحة لكتابة مسرحية تلعب فيها بلاغة الأسلوب دورًا بنائيًا في تكوين الشخصية، وستكون لإليوت ملحوظة أساسية في نهاية هذا المقال إذ تمكن روستان من توحيد المشهد المسرحي، لكنه قصر في توحيد المَشاهد ككل، وتبقى له فضيلة التعبير عن العاطفة بوضوح، ولعل فصاحة سيرانو هي التي اجتذبت المنفلوطي لتعريب هذه المسرحية، فالمنفلوطي من أصحاب الأساليب أيضًا، واهتمامه بالصياغة: بالإيقاع والتدفق والصور وإبراز العواطف المتوهجة كان سمة أساسية له.

(٢) سيرانو: هو بطل المسرحية السابقة، شاعر عاشق، لكن أنفه الضخم صرف عنه اهتمام حبيبته، وفضلا عن ذلك فقد استعان به فتى جميل تافه اختارته المحبوبة ليكون فتاها، فكان سيرانو يُدبّج له رسائله إليها، معبرًا في هذه الرسائل عن عاطفته هو.

(٣) شارل بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧) شاعر وناقد فرنسي من عمد المذهب الرمزي، ومن أصحاب الدقة والتجويد الفني في الشعر، تأثر بالشاعر القاص الأمريكي إدجار ألان بو، وترجم شعره إلى الفرنسية. يعتبر ديوان «أزهار الشر» (١٨٥٧) أهم ما كتب بودلير في كشف خبايا نفسه وخصائص فنه. وقد ترجم هذا الديوان بتصرف، إلى العربية: الشاعر الدكتور إبراهيم ناجي.

(٤) نسبة إلى عصر إليزابيث الأولى ملكة إنجلترا طوال النصف الثاني من القرن السادس عشر، ويُعدّ عصرُها بداية عظمة بريطانيا وسيطرتها الاستعمارية، كما شهد أعظم الشعراء الإنجليز والفلاسفة من أمثال: شكسبير وسبنسر وبيكون وولتر رالي.

(٥) يقصد بهذا الوصف شعر بعض الفترات من القرن السابع عشر في إنجلترا، وهي الفترات التي شهدت ثورة أنصار الفرع المنفي من أسرة ستيوارت الحاكمة. فقد أطلق على الثوار: اليعاقبة، وقد ثاروا سنة ١٦٨٨ وسنة ١٧١٥ وهم من الكاثوليك المحافظين والمتطرفين من أحبار الكنيسة، وفي هذا ما قد يكفي لاستكشاف توجههم الفني.

(٦) هذه ملحوظة جديرة بالعناية والمناقشة، فلها صفة إيجابية وأخرى سلبية بالنسبة لوظيفة البلاغة وفلسفتها، فهي تعترف من جانب بأن الذوق البلاغي لدى الناطقين بلغة يختلف عنه عند غيرهم اختلاف الموروث الفني نفسه، هذا الموروث الذي يُربي ذوق أبناء اللغة ويشكّل حسّهم الجمالي للغتهم. وقد يعني هذا - ضمنيًا - ضرورة تطوير القيم الجمالية مع تطور الموروث وتنوع تجاربه، ولكن هذا بدوره قد ينال من إعتبار البلاغة الأساس الجمالي الفلسفي للنقد، فحيث نتكلم عن «فلسفة جمالية»، فإننا نتكلم عن «ماهية» ثابتة غير قابلة للتطوير أو الإضافة.

(٧) يندد إليوت هنا بحق بمن يهاجمون البلاغة ويلصقون بها كل الصفات الأسلوبية المعوّقة، دون أن يكون لديهم معرفة محددة بالبلاغة ذاتها، معرفة علمية بعيدة عن الغموض والتعويل على الفكرة الشائعة التي لا تمثل الحقيقة عادة.

(٨) جون ليلى (١٥٥٤-١٦٠٦) كاتب مسرحى إنجليزى، إشتهر بكتابه «يوفيوس» الذى ابتدع فيه أسلوبًا جديدًا يهتم فيه بالصنعة أكثر من المحتوى. وهو من أوائل من كتب الكوميديا النثرية، كما يمكن اعتباره نموذجًا مبكرًا غير ناضج لكتابة الرواية الإنجليزية (قبل ريتشاردسون الذى يؤرخ به عادة بدء الرواية).

(٩) روجر أشام (١٥١٥-١٥٦٨) تلقى تعليمه فى كيمبرج، وكان معلمًا خاصًا للملكة اليزابيث، وقد أسهم إسهامًا كبيرًا فى تبسيط أسلوب النثر الإنجليزى.

(١٠) سير جون اليوت، سياسى إنجليزى عاصر ليلى، واشترك فى تحرير عريضة الحقوق سنة ١٦٢٨.

(١١) إن أكثر الأمثلة التى إعتمد عليها مؤلف المقال ترجع إلى ما حول عصر شكسبير، ولهذا فمن المرجح أن «ناش» المقصود هو توماس ناش (١٥٦٧-١٦٠١) وهو كاتب إنجليزى ساخر متحرر، وقد إشترك مع مارلو فى كتابة مسرحية تراجيدية بعنوان: «ديدو ملكة قرطاجنة» وحرص المؤلف على إيراد أمثلة معاصرة لشكسبير سيكون هدفه أن «البلاغة» ليست صفة عصر، كما أن الانحطاط الأسلوبى ليس صفة عصر، بل هى دراية فنية خاصة، ووعى بأصول التعبير وتنوع التجارب، والخبرة الإنسانية.

(١٢) بن جونسون (١٥٧٢-١٦٢٧) شاعر وكاتب مسرحى إنجليزى، من أشهر كتاب العصر الإليزابيثى وما بعده، قام شكسبير بالتمثيل فى بعض مسرحياته. من أشهر ما كتب مسرحية كوميدية بعنوان: «المتشاعر» ومسرحية «كاتيلين»، وهو يعتبر من مؤسسى الكلاسيكية الجديدة.

(١٣) قد يعنى أسلوب المحادثة (المقابلة للخطابية والبلاغية) الاعتماد على الحوار، وهو ما يمكن ملاحظته فى الشعر الغنائى الحديث، والاعتماد على تبادل الكلام بين أكثر من شخصية، يقلل من النبرة الخطابية، ولا يمكن الشاعر من اللعب بالألفاظ، حيث يتجه إلى تعميق المعنى المشترك بين المتحاورين، كما قد يعنى «الهمس» وهو مقابل آخر للخطابية والبلاغية. وسيزكى الاتجاه إلى تعميق اللحظة النفسية، وهو ما يمكن ملاحظته فى الشعر الحديث أيضا. وخاتمة إشارته هنا تعنى أنه ليس هناك قاعدة فنية جيدة بذاتها، بل إنها تكتسب صفتها من جودة أو سوء استخدامها. فإذا كان أسلوب المحادثة قد حقق تفوقًا على الخطابية والبلاغية فليس فى هذا دليل على تفوقه فى ذاته عليهما، بل لأنه وضع موضعه، وكذلك الأمر إذا وضعت الخطابية أو البلاغية موضعها كما سيشير بعد قليل، ويمكن أن تتحول المحادثية ذاتها إلى ما تتهم به البلاغة فى أيامنا، إذا ما أسىء تطبيقها وتحولت إلى مجرد تقليد يفقد الكياسة والسمو المطلوب.

(١٤) وليم وردز ورث (١٧٧٠ - ١٨٥٠) شاعر إنجليزى، يعتبر المؤسس الحقيقى للمذهب الرومانسى، قبل أن يؤصله رفيقه وصديقه كولردج فلسفيًا. وقد ألفا مجموعة «الأغانى الرعوية» التى أعلنت ثورة المذهب الجديد على أدب القرن الثامن عشر. وقد كتب وردز ورث مقدمة الديوان، وفيها أشار إلى تأثير اللغة على العقل البشرى، وقدرتها على التفاعل مع تصوراته وميراثه، كما تعمد فى قصائده أن يستخدم اللغة الدارجة من خلال اختياره لنماذج إنسانية ساذجة من رعيان الجبال والفلاحين، وبذلك حقق البساطة والعمق، إيمانًا منه بأن المشاعر البشرية فى أنقى وأبسط صورها فى مثل تلك الشخصيات المتناغمة مع الطبيعة. وفنيًا فإنه أكد أن الشعر ليس كلمات مصفوفة منغمة، وإنما هو فيض المشاعر القوية العميقة، فتحقق على يديه أخطر تحول من العقل إلى الوجدان. وإذا كان هذا الشاعر غنائيًا وليس مسرحيًا فقد تحقق فى هذه الإضافة ما يوضح المراد من «المحادثية» وإنها ليست مرادفًا للحوار، بل تدخل فيها نجوى النفوس، والتعبير الهامس أيضا.

(١٥) هنا يلتقى المصطلح العصرى: الصدق الفنى، والمصطلح البلاغى القديم: مراعاة مقتضى الحال.

وهذا التلاقى وارد بالتأمل لا برصد الواقع، الذى يدل على أن المسرح اكتسب قدرته على احتواء الأنماط والمشاعر والعواطف والمواقف حين هجر التعبير البلاغى بالمعنى التقليدى. والسؤال المهم هنا: لماذا لم يطور الشاعر المسرحى مفهوم «البلاغة» وبطوعه للبناء المسرحى ولأسلوب التوصيل من خلال التمثيل، بدلا من هذا الهجر الذى أدى إلى جفوة لم تكن حتمية بين المسرح والبلاغة؟.

(١٦) توماس كيد (١٥٥٨ – ١٥٩٤) كاتب مسرحى إنجليزى، اشتهر بكتابة المسرحيات العنيفة التى لاقت نجاحًا جماهيريًا، وعرفت بالمسرحيات الدامية وأشهرها مسرحية «المأساة الإسبانية»، ولعلها كانت المصدر الذى ألهم شكسبير شخصية «الشبح» فى مسرحية «هاملت».

(١٧) كريستوفر مارلو (١٥٦٤–١٥٩٣) أكبر مؤلفى المسرح الشعرى الإنجليزى بعد شكسبير، وقد حرر اللغة المسرحية المستعملة فى عصره من جمودها، وجعلها أداة طيّعة معبرة، مما ساهم فى جعل الشخصيات المسرحية أكثر حيوية، من أهم مسرحياته: «تيمورلنك»، وفيها تظهر قوة الخيال وحلاوة النغم التى أدخلها مارلو على المسرحية الإنجليزية.

(١٨) جون وبستر (١٥٨٠ – ١٦٢٥) كاتب مسرحى إنجليزى، كتب عددًا من المسرحيات الكوميدية بالاشتراك مع معاصريه. ولكنه فى تراجيدياته يعتبر أقرب معاصريه إلى شكسبير من حيث القوة التراجيدية، ومن أشهرها: الشيطان الأبيض، ودوقة مالفى.

(١٩) هيرونيمو: هو الشخصية الرئيسية فى مسرحية: «التراجيديا الإسبانية» لتوماس كيد.

(٢٠) الملك لير، بطل مسرحية بهذا الاسم لشكسبير، وفيها وزع الملك مملكته بين ابنتيه المخادعتين، اللتين ضيقتا عليه، وأخذتا فى مطاردته، ولم يجد ملاذه إلا عند ابنته الصغرى التى لم تنمق له كلمات الحب الزائف فضن عليها بجزء من مملكته.

(٢١) يقول هامش المؤلف عن هذين البيتين إنهما من تأليف أحد المعجبين بمارلو، ويحتمل جدًّا أنه جونسون.

(٢٢) هذا البيت جاء على لسان الملك لير فى آخر مشاهد «الملك لير» حين شعر الملك بالاختناق وهو يعانى الاحتضار، وقد ظن أن ضيقه يرجع إلى ضيق ملابسه، ولهذا دلالته على روح الهزيمة واختلاط العقل.

(٢٣) «ياجو» أهم شخصيات مسرحية عطيل، وقد تمكن من خداع قائده، حتى قاده إلى قتل زوجته ديدمونه بعد أن حمله على الشك فى عفتها، ثم قتل عطيل نفسه، ففى العبارة تهكم خفى من حيث تعبر عن اقتناع عطيل بأمانة ياجو، الذى يشاهده الجمهور على المسرح مثلا فى الخسة والخيانة.

(٢٤) مسرحية من تأليف (كيد) سبقت الإشارة إليها.

(٢٥) من أهم مسرحيات مارلو، كما سبق القول.

(٢٦) «مأساة كريولانس» إحدى تراجيديات شكسبير التى لم تنل شهرة عظيمة إلا مؤخرًا، وقد سماها بعض النقاد قاحلة، أو مونودراما، فليس فيها شعر ساحر ولا موسيقى سماوية، ولا عشاق رائعون، ولا عناصر صاخبة ولا وحوش رهيبة «هى من خلق الخيال ولكنها أصدق من التجربة نفسها» – مقدمة يان كوت ترجمة جبرا إبراهيم جبرا – نشر وزارة الإعلام. الكويت. وواضح أن إعجاب إليوت بالمسرحية ينفى عنها بعض ما وصفت به.

(٢٧) «تيمون الأثينى» نموذج رجل الأريحية الكريم الذى أحاطت به «زمرة أصدقاء من طرف

اللسان». استهلكوا ثـروته ثم انفضـوا من حولـه، مما قلب طبيعتـه إلى بغض البشر، والأبيـات من الفصـل الخامس - المشهد الأول. أنظر ترجمة عبدالواحد لؤلؤة. نشر وزارة الإعلام - الكويت.

(٢٨) وصفت مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» فى مقدمة «برادلى» بأنها من أقل تراجيديات شكسبير إثارة للحس الدرامى، وعلل ذلك بطغيان تاريخ الملكة وحقائق حياتها على التصوير الشعرى، واعتبر شكسبير مقصرًا فى الإفادة من مواقف التحول لدى كليوباترا وما تنعكس به من قلق على مشاعر أنطونيو. والطابع المشترك لهذه الاقتباسات هو ما عبر عنه إليوت برؤية الشخصية نفسها فى مسرحية ضوء درامى، أى ليست بمعزل عن «التأمل» فى علاقة تبادلية، هى أساس البناء الفنى، وهى عنصر من عناصر البلاغة المرتجاة للمسرح الشعرى.

(٢٩) جون ماستون (١٥٧٥ - ١٦٣٤) كاتب مسرحى إنجليزى، ساءت علاقته بجونسون إثر مهاجمة مسرحية «كل على غير طبعه» غير أنهما تصافيا، وكتبا مسرحيات بالإشتراك، ثم إتجه مارستون إلى الهجاء، وأصبحت بعض أهاجيه دراسات فى الرذائل الاجتماعية.

(٣٠) مسرحية كاتيلين من تأليف بن جونسون، كما سبقت الإشارة.

(٣١) وهذه المسرحية لبن جونسون أيضًا.

(٣٢) يشير إليوت هنا إلى الخطبة التى سجلتها المصادر التاريخية، وقد إرتجلها أنطونيو عقب مصرع يوليوس قيصر، وأثر بها على الجماهير التى تحولت على الفور من مناصرة بروتس وجماعته من مغتالى القيصر، إلى معاضدة المطالبين بثأره والاستنتاج العظيم لـ(إليوت) هنا جدير بالدراسة، فينبغى أن تكون الخطبة مثيرة لمن صنعت لإثارتهم، وهم فريق من شخصيات المسرحية، دون أن تكون كذلك بالنسبة للمشاهد، الذى لا ينبغى أن يستفز ويفقد قدرته على مراقبة كل الخيوط للعمل الدرامى وهى تتجمع لتصنع العقدة، وتنمو بها.

(٣٣) إحدى تراجيديات شكسبير العظيمة، وهى أشهر من أن نعرف بها.

(٣٤) موريس ماترلنك (١٨٦٢ - ١٩٤٩) من مؤسسى الاتجاه «العبثى» (والوجودى نسبيًا) فى المسرح الحديث، يصور الإنسان فى حالة عجز وقـد أسلم إلى مصير لايمكن سَبر غوره، فـالاهتمام عنـده باللحظة فقط، وقد وقف الإنسان أعزل امام مصيره، لكن ليس بالمعنى الرومانسى، فالموت - هو الذى يحدد مصير الإنسان، دون أن يربط هذا المصير المأساوى بالحياة، وهذا معنى إخفاق أعماله فى أن تكون مسرحية.

الاستعارة وطرق التصوير الفنى

Metaphor and other figures of speech

هذا المقال عن استخدام اللغة المجازية - على اختلاف ضروب التصوير الفنى - فى الأسلوب النثرى، فصل من كتاب الأديب الناقد الإنجليزى «Herbert Read»، والكتاب بعنوان «English Prose Style». أما هذا الفصل فيقع بين صفحتى ٢٥-٣٤، وقد آثرناهُ بالنقل إلى العربية لأهمية مفهوم الصورة فى بناء أسلوب فنى من جهة، ولأن أمثلته المأخوذة من أساليب أدباء الإنجليزية لا تحول دون تذوق القارئ وإفادة الدارس منها. وقد يجدر أن نشير إلى كثرة الأمثلة وإيجاز التحليل لها والتعقيب عليها، وهو عكس الشائع فى كتاباتنا النقدية الآن، بل لعله مستهجن عند الكثيرين، مع أنه فى الحقيقة الأسلوب الأكثر علميّة من حيث يعتمد التحليل على واقع مأثور وماثل بالفعل، ومن ثم تأتى الدراسة تعقيباً على سبر الواقع الأدبى والإحاطة به، وأعنى الواقع الإبداعى بأقلام الأدباء، وليس تتبع دراسات النقاد وتلفيق دراسة جديدة المظهر مستهلكة المعنى منها، وهو أمر ملموس مع الأسف. وهذا التناول الأصيل هو الغالب على كتاباتنا العربية النقدية القديمة إذا دققنا فى تأملها. وسيكون من حقنا أن نشير أيضاً إلى جوانب الاختلاف بين المصطلح أو التقسيم الغربى لِصُوَر التعبير البيانى ومثيلتها عندنا، ولكن لا يفوتنا أن ننوه بقلة التقسيمات أو انعدامها تقريباً فى داخل الفن الواحد، وعليك أن ترى كيف قسم «ريد» الاستعارة من حيث الوظيفة الفنية اعتماداً على قرائن السياق، وكيف أسرف عصر البلاغة التقعيدية ابتداءً من السكاكى وربما إلى يومنا هذا فى التقسيمات حتى أغرقوا مفهومها ووظيفتها الروحية الجمالية فى طوفان من التعبيرات الميتة. وسنشير مرة أخرى إلى أن هذا الإسراف فى التقسيم لا يدل على الدقة بمقدار ما يدل على تخلف الرؤية الكلية، وجفاف الإدراك الجمالى وتراجعه أمام ضروب من الاحتمالية الرياضية التى هى أبعد ما تكون عن أسس التعبير الفنى. وأخيراً فإننا سنختلف مع «هربرت ريد» فى السطر الأخير الخطير الذى جعل فيه الشعر المجال الوحيد للإبداع، ونفى فيه عن النثر أن يكون إبداعاً، فلنتقل بعبارة أقل حدة: إن الاستعارة وصور التعبير البيانى

جوهر البناء الشعرى ولكنها ليست بهذه الأهمية البالغة للأسلوب النثرى. ولا نريد أن نتمادى فى معارضته – وقد يحدث فى مكان آخر – فنأتى بأمثلة من الشعر الإنجليزى والعربى أيضاً قد خلت من الاستعارات والصور البيانية جملة، ومع هذا ظلت عملاً شعرياً رفيع المستوى، على أننا لا نجعل من ذلك قاعدة، ولا نقول إنه أمر ممكن دائماً.

بقى أن نشير إلى أن الطبعة التى نقلنا عنها هذا الفصل إلى العربية – هى طبعة لندن عام ١٩٢٨.

* * *

لقد رأينا أن الكلمات التى تُستخدم نعوتاً هى كلمات تستعمل لتحليل تعبير مباشر، فحينما يكون فى أذهاننا صورة مركبة، ولكى نعبر عن هذه الصورة تماماً، فإننا نحللها إلى الوحدات أو العناصر التى تكونها.

تقف التلال وقد علاها الثلج كالبودرة
شاحبة ذات بريق.

«كارلايل»

«الاستعارة» عكس هذه العملية التحليلية، إنها تركيب لعدة وحدات لوحظت، تتلاقى فى صورة واحدة مسيطرة، إنها تعبير عن فكرة معقدة، لا بالتحليل والشرح، ولا بالتعبير المجرد، ولكن بالإدراك المفاجئ لعلاقة موضوعية، وهذه الفكرة المعقدة تترجم إلى مُساو محسوس.

إن طبيعة وأهمية الاستعارات فى التعبير الفنى قد حددها أرسطو بوضوح فى كتابه: «الشعر» وفيه يقول:

«إن أكثر النقاط أهمية تتجلى فى القدرة على استعمال الاستعارات، فهذا هو الشىء الذى لا يستطيع أن يتعلمه شخص من الآخرين، وهى من علامات العبقرية الفنية، إذ أن الاستعارة الجيدة تتضمن الإدراك الحدسى (البديهى) لأَوْجُهِ التشابه فيما هو متباين».

ولكن أرسطو فى هذه الفقرة يكتب عن الشعر. إن موهبة الاقتدار على اختراع استعارات جديدة هى بمثابة إعلان عن وجود العقلية الشعرية، فالاستعمال الرئيسى للاستعارات شعرى دائماً، والقول بأن الاستعارة «نتيجة التمعن طلباً لصفة دقيقة» هو

قول مضلل[١]، إن الدقة التى ننشدها هى دقة مساواة لا دقة وصف تحليلى. وحيث أن النثر هو فن الوصف التحليلى فى الأساس، فإنه يبدو أن الاستعارة ليست ذات صلة وثيقة بالنثر، أما فى الشعر فلعلها طريقة فى التعبير أكثر ضرورية.

ومع هذا، فإن الاستعارات تستخدم بتوسع فى الكتابات النثرية، وهذا إنما يحدث فى حالة امتزاج النثر والشعر، أو الخلط بينهما. إن عدداً من أجود ناثرينا يتملكهم الحذر تجاه الاستعارات، مثل «سويفت» فكما قال «جونسون» عنه:

«إن الوغد لا يخاطر مطلقاً باستعمال الاستعارة»، وربما دلت إشارة التعميم هنا على شئ من المبالغة، ولكن من الحق أننا يمكن أن نقرأ صفحات من «سويفت» دون أن نصادف صورة من أى نوع، باستثناء ما كان قد أدخل فى الكلام العام فى ذلك الوقت.

وإليك هذا الاقتباس من «رحلات جلفر» من الفصل الأول من الجزء الأول، وفى هذه الفقرة ستجد خصائص أسلوبه واضحة:

«فى الخامس من نوفمبر، وهو بداية الصيف فى تلك المناطق، وقد استحكم الضباب فى الجو، لمح البحارة صخرة على مسافة نصف حبل من السفينة، ولكن الريح كانت عاتية ومن ثم دفعتنا قدماً فى اتجاهها، وعلى الفور انشقت السفينة، وانتقل ستة من طاقم البحارة - كنت أحدهم - إلى القارب بعد أن أسقطوه إلى البحر، ليخلصوا بعيداً عن السفينة والصخرة. وقد جد فنا - حسب تقديرى - حوالى ثلاثة فراسخ، وقد جد فنا إلى أقصى الطاقة، حتى لم تعد لدينا قدرة للمزيد، إذ كنا قد استنفدت قدرتنا تماماً فى كفاح حين كنا فى السفينة، ومن ثم فإننا أسلمنا أنفسنا إلى رحمة الأمواج. وبعد نصف ساعة انقلب القارب رأساً على عقب، قلبته هبة ريح شمالية مفاجئة.

إلام سيئول أمر رفاقى فى القارب، وأولئك الذين هربوا إلى الصخرة، أو كانوا قد تركوا فى السفينة؟ لا أستطيع أن أقول، ولكن الاستنتاج النهائى أنهم قد فقدوا جميعاً. أما فيما يخصنى فقد سبحت كما وجهنى الحظ، دفعتنىُ الريح والتيار قدماً، وكنت كثيراً ما أدلى ساقى ولكنى لم أحس بقاع البحر، على أننى حين أشرفت على الغرق، ولم تعد لدى طاقة لكفاح أكثر، وجدت نفسى فى مكان ألمس فيه القاع دون أن أغرق، وفى نفس الوقت كانت العاصفة قد سكنت كثيراً.

كان الانحدار قليلاً جدًّا، فقد مشيت قريباً من الميل قبل أن أعثر عل الشاطئ الذى حدست أننى بلغته حوالى الثامنة مساءً، وعندئذ فقد تقدمت فى نفس اتجاهى ما يقرب من نصف ميل، ولكنى لم أستطع اكتشاف أية علامة أو منازل أو بشر مقيمين. وأقل ما يقال أننى كنت شديد الضعف وفى حالة من لم يستطع ملاحظة ذلك. لقد كنت مرهقاً إلى أقصى مدى، وإلى ذلك فإن حرارة الجو، وربع لتر من البراندى شربته قبل مغادرة السفينة.. كل ذلك جعلنى أتوق إلى النوم. لقد اضطجعت على الحشائش التى كانت قصيرة جدًّا وناعمة، وحيث نمت نوماً أعمق من أى نوم أذكره فى ماضى حياتى. وحسبما أظن، فقد نمت حوالى تسع ساعات، لأنى عندما صحوت كانت تباشير النهار قد لاحت للتو. حاولت النهوض ولكنى كنت غير قادر على الحركة، لأنى وقد كنت مضطجعاً على ظهرى، وجدت ذراعى وساقى موثقة بقوة من كلا الجانبين إلى الأرض، أما شعرى الذى كان جديلة طويلًا وغزيراً فقد ربط إلى الأرض بنفس الطريقة، كذلك فإنى أحسست بعدة أربطة دقيقة تحيط بجسمى بدءاً من الإبط إلى الفخذ. كل ما استطعت فعله كان مجرد النظر إلى أعلى،وكانت حرارة الشمس قد بدأت تتصاعد، أما ضوؤها المتوهج فقد آلم عينى،وقد سمعت جلبة مختلطة حولى، ولكن الوضع الذى كنت مستلقياً به جعلنى عاجزاً عن رؤية أى شىء غير السماء.

بعد وقت قصير أحسست بشىء ما، حى يتحرك فوق ساقى اليسرى، أخذ يمضى فى حركة خفيفة إلى الأمام حتى صار فوق صدرى، وكاد يصل إلى ذقنى، وعندما نظرت إلى أسفل قدر جهدى رأيت أنه كان مخلوقاً بشريًّا لا تزيد قامته عن ست بوصات، فى يديه قوس ونشاب، وعلى ظهره كنانته».

فى هذه الفقرة لا نجد تشبيهاً واحداً أو استعارة واحدة، ولا حتى مقارنة مباشرة مثل تلك التى نجدها فى الكتاب فيما بعد[٢]:

«لقد تسلقوا الأشجار السامقة فى مثل رشاقة السناجب فقد كانوا ذوى مخالب قوية ممتدة من أمام ومن خلف تنتهى بأطراف حادة خطافية»، ولكن المقارنة المباشرة أو المشابهات البسيطة التى تكون الأشياء المقارنة فيها من نوع عام شائع لا تعتبر من فن التشبيه بالمرة.

إن تسلق الأشجار العالية يجئ بطريقة طبيعية لكل من الـ Yahoos (مخلوقات جلفر من الأجلاف) والسناجب، ولكننا لو نقول عن إنسان أو حصان إنه تسلق الأشجار فى خفة سنجاب، فإننا حينئذ نكون قد قارنا خاصية فردية مميزة لشىء، إلى خاصية عامة لشىء آخر، وهذا يؤلف تشبيهاً، وإذا مضينا إلى خطوة أبعد، وبطريقة ما جعلنا الرجل والسنجاب شيئاً واحداً، كأن نقول: «هذا الرجل سنجاب عشيرته.. تسلق الأشجار العالية» نكون بذلك قد ابتكرنا استعارة.

إن التشبيه والاستعارة إنما يختلفان تبعاً لدرجة تهذيب الأسلوب. فالتشبيه - وهو الذى يقام فيه قران مباشر بين شيئين - يرجع إلى مرحلة مبكرة فى التعبير الأدبى، إنه تطوير متعمد لصلة بين الشيئين، ولكن الاستعارة تنوير سريع يكافئ بين شيئين. صورتان أو فكرة وصورة، يتواجهان فى تعادل وتقابل، يتصادمان وتتم بينهما استجابة ذات معنى، ومن ثم تومض دلالة ذلك، يدهشان القارئ بالإشراق الفجائى للعلاقة بين الفكرة والصورة[٣]. وربما كان هذا الضوء لتنوير الجملة التى يوجد فيها، وربما كان لمجرد تجميلها وزخرفتها. ومن ثم فإننا يمكن أن نقسم كافة الاستعارات إلى نوعين: التوضيحية أو التنويرية، والتزيينية، وبهذا نحدد أكثر الأهمية المحدودة للاستعارة فى كتابة النثر، ففى حين أن نوعى الاستعارة كليهما ملائم للشعر، فإن الاستعارة التوضيحية هى وحدها التى ستكون مناسبة للأسلوب النثرى الخالص.

وفى النثر القصصى، مثل تلك الفقرة التى اقتبسناها منذ برهة من «سويفت» لا نجد حاجة لأى نوع من نوعى الاستعارة: التوضيحية أو التزيينية. فالاستعارات هنا ستؤدّى إلى إبطاء الحركة ليس غير، ولذا فمن اللائق تجنبها. وفى النثر التوضيحى سواء كان من النوع الوصفى أو الإقناعى. فإنه من الصعب - مرة أخرى - أن تجد تبريراً لاستعارات لا تهدف إلى غير الزخرفة، فهذا النوع حين يستخدم عادة إنما ليعرض النزعة الشعرية فى عقل الكاتب، ولذا فلا مكان له هنا، أو ليعطى تعبيراً بديلاً عن شئ قد تم التعبير عنه بلغة مباشرة، وعندئذ فهو زائد عن الحاجة.

ولكن يحدث غالباً فى النثر التوضيحى أن لغة التجريد لا تفى بغرض التعبير الواضح عن معنى، وعندئذ فإن الاستعارة تستخدم مكانها لتوضيح الفكرة.

وفى الفقرة التالية سنعرض أمامك مثالا لاستعمال الاستعارات التى لا تهدف لغير الزينة، وهى من «شابمان»، كما أقتبسه «ستيفن ج. براون» فى كتاب «عالم الصورة» ص ٣٠٨:

«قد تكون حركة أكسفورد موجة انطوت، ولكنها قبل أن تتحطم على الشاطىء تعالت كما تتعالى خليفتها الآن، وخلفت قيماً جريئة جميلة من حياة الطقوس والعبادة، استطاعت قوتها بكل تأكيد أن تنقل رمال الكنيسة الإنجليكانية، ومع هذا فإنها قد أخفقت فى كشف قاعدة الصخرة تحت الرمال، ويكفى لو أن سابحاً منفرداً بين الحين والآخر حملة التيار فى قمة مدة ليقذف به فى عنف تقريباً على صخرة «بيتر» ليمسك بها آمنا عندما تكون الموجة الواهنة قد تراجعت ثم انمحت فى بحر لا يعرف الهدوء».

إننا إذا ما نقلنا هذه الفقرة إلى لغة مباشرة فسيكون المعنى محفوظاً دون نقصان، بل سيتضح، وبسبب غموض الاستعارات فليس من الممكن دائماً أن نتأكد من أننا وجدنا لها مكافئاً تماماً، على أن هذا إنما يظهر نقطة الضعف فى الكتابة المجازية. إن نقل الفقرة السابقة كما سنرى فى الأسطر التالية قد لا يكون جميلا كالأصل، ولكنه أكثر تحدداً، والتحديد هو الغرض السليم للكتابة فى النثر التوضيحى:

«ربما كانت حركة أكسفورد تخص الماضى، ولكنها قبل نهايتها قدمت – مثل خليفتها اليوم – إحساساً مرهفاً بحياة دينية ذات طقوس من المؤكد أن قوتها كان لها بعض التأثير على العناصر المتحررة للكنيسة الإنجليكانية، ومع هذا فإنها عجزت عن الوصول إلى أى مجموعة أساسية من الآراء، وإنه ليكفى أن تلك الحركة عندما كانت فى قمتها قادت قلة من الأفراد اليائسين ليعتنقوا مذهب الكنيسة الكاثوليكية بروما، وهناك ظلوا فى يقين العقل عندما فقدت الحركة قوة اندفاعها، لتصير مجرد ظاهرة تاريخية».

فى الفقرة التالية نجد الفكرة وقد عبر عنها، ثم أتبعت بالاستعارة (ليس من السهل أن نقول إنه تشبيه) تؤدى إلى تنوير المعنى وتثبيته فى أذهاننا، وقد اتفق أن هذا الاقتباس يعرض لنا مثالا لاستعارة تتبعها الكاتب فى كل لوازمها، ممتدة متفرعة، وفى كل مرحلة تأتى بضوء جديد لتنوير الفكرة، وهو اقتباس من كتاب: الأنانية فى الفلسفة الألمانية ص ١٤٨ – ١٤٩ تأليف «جورج سانتيانا»:

«الوثنيّة، لو تأملنا الحياة فى عمومها، هى العقيدة الأولية البدائية الشاملة، إننى لم أحظ على الإطلاق برؤية الحيوانات فى الغاب، ولكنى شاهدت أحياناً الثور البرى فى حلقة المصارعة، ولا أستطيع أن أتخيل مثلا أكثر لفتاً للأنظار وبساطة وبطولية على ثقة الحيوان، وبخاصة عندما يكون الثور نبيلا - إذا ما سمى من الناحية الفنية بذلك - أى حين يتبع الشرك مرة بعد أخرى، متوحداً مع فكرته الفردية أبداً، وبسالته الخالدة، ودون ارتياب فى عنصر أو شخص خبيء يسخر به. فما تمثله الخرقة الحمراء لهذا المخلوق تمثله للوثنيين انفعالاتهم ونزعاتهم، والنزوات التى تعرض لهم، فما يريدونه لا يرجعون عنه، وإنهم ليحسبون أن من الضعف وعدم الولاء أن يتساءلوا ما إذا كان ذلك الأمر يستحق أن يراد أو يمكن تحقيقه. أما الثور فإنه يمسح المنطقة حيث يقف المصارعون، مستنشقاً الهواء بجلال، بالازدراء البارد، والأفكار التى نجدها فى شخص مثالى، كما لو أنه قال: «إنكم تبدون... إنكم شيء يبدو.. مجرد شيء لا أكثر، إننى لست فى نزاع معكم كما أننى لا أخشاكم، إننى حقًا أراكم لا شيء» ثم.. فجأة، حين علقت عينه ببعض العباءات البراقة التى نشرت أمامه، تتغير نفسه بكليتها، تصحو إرادته وكأنه يقول(٥): «أنت قدرى، أنا أودك.. أكرهك.. ستكونين لى، لن تعترضى سبيلى، سأمزقك بقرنى، سوف أبرهن على تفاهتك، سوف أتجاوزك، إننى سأبقى، وأنت سوف تندثرين» وأخيرا، حين أصابته جراح بالغة، واقتربت نهايته، فقد القدرة على رؤية كل هذه الاهتياجات فراح يتشمّم الأرض الرطبة، ثم ارتد إلى الحظيرة حيث كان هناك فى سلام منذ ساعة واحدة مضت، إنه يتذكر القطيع، والمرعى المترامى، وراح يحلم: «إننى لن أموت لأننى أحب الحياة، سأسترد بقاعى من جديد، يفاعتى الدائمة، لأننى أحب القوة، كل هذه الصيحة المزلزلة كالعدم.. هذه المعاناة الغريبة لاشيء سأمضى إلى الحقول مرة ثانية، إلى المراعى، إلى الانطلاق، إلى الحب».

وهكذا تماماً، ودون أقل تسليم للواقع الذى لا يرتاب فيه، فإن النفس الوثنية تواجه متحدية العالم المرسوم(٦)، تتلمظ اشتهاءً لحلية تافهة، وتتحدى الموت. الوثنية عقيدة الإرادة، إيمان الحياة بنفسها، لأنها الحياة، وبأهدافها لأنها تسعى وراءها».

أما فى الفقرة التالية التى نقتبسها من «أوريان ستوكس»، من كتاب: «تشرق الشمس فى الغرب»، ص ٤٥، فإن الاستعارات فيها تخفى المعنى، إنها أقنعة لعمليات فكرية ناقصة:

«إلى الطائفة الجرجية فى كاتدرائية كاستل فرانكو: ينبغى للإنسان أن يسعى إذا وقف بحلقه بسكويت الصحراء الجاف، أو إذا لوث دقة الحياة نومه، هنا يكون الرد المؤكد على تعقيد المرارة... إلخ».

لقد عرضت علينا الفقرة المقتبسه من «سويفت» نثراً قصصيًا، وهو متحرر تماماً من استعمال الاستعارة.

والفقرة التالية من عمل عظيم الوضوح والدقة، ستبدى لنا نفس النزعة المستقلة فى كتابة النثر التوضيحى المتحرر من الاستعارة، وهى من كتاب المادة والحركة، لمؤلفه «ج. كلارك ماكسويل»:

«العلم الطبيعى هو ذلك القسم من المعرفة الذى يتصل بنظام الطبيعة، أو بعبارة أخرى، يتصل بالتعاقب المنتظم للحوادث والظاهرات. ومهما يكن من شىء فإن العلم الطبيعى تطبق غالباً، بطريقة محصورة تقريباً، فى ذلك الفرع من العلوم الذى تكون الظاهرات التى تبحث فيه، من أبسط الأنواع وأكثرها تجريدًا، باستثناء بحث الظاهرات الأكثر تعقدًا، مثل تلك التى نلاحظها فى الكائنات الحالية الأكثر بساطة من كل ما عداها، هى تلك التى يمكن فيها وصف حدث أو ظاهرة على أنها تغير فى نظام أجسام معينة. وهكذا فإن حركة القمر ربما يمكن وصفها بذكر التغيرات فى موقعه بالنسبة للأرض فى النظام الذى يتبع فيه كل منهما الآخر.

فى حالات أخرى يمكننا أن نعرف أن بعض التغير فى النظام قد حدث، ولكن ربما لا يكون بمقدورنا أن نتحقق ما هذا التغير.

وهكذا فإنه عندما يتجمد الماء فإننا نعرف أن الجزء أو أصغر أجزاء المادة ينبغى أن يكون مختلفًا فى نظامه حين يتجمد فى الثلج عنه حين كان سائلا، ونعرف أيضًا أن هذا النظام فى حالة التجمد ينبغى أن يكون وفق تناسق من نوع معين، لأن الثلج ذو شكل مثل كتل البلور فى تناسقها، ولكننا لا نعرف بعد الترتيب الفعلى الذى يكون عليه الجزىء فى كتلة الثلج. ومهما يكن الأمر، فحين يمكن أن نعطى أوصافًا كاملة لتغير الترتيب يكون لدينا معرفة، تعتبر كاملة فى حدود مجالها، بما قد حدث، مع أنه قد يكون علينا أن نتعلم بعد ما هو ضرورى من الحالات التى ستحدث فيها دائمًا حالة مشابهة:

لهذا السبب ، ومن ثم، فإن الجزء الأول من العلم الطبيعى يتصل بالوضع النسبى للأجسام وحركتها».

إن التطور التاريخى لأى فن غالبًا ما يكون من التعقيد إلى البساطة[٧]، وقد رأى «يسبرس» أن هذا يصدق على تطور اللغة أيضًا، على أنه يبدو أن هذه الحقيقة لا تصدق على اللغة وحسب، وإنما تصدق على فنون اللغة أيضًا. ويتسم الأدب فى عهده المبكر بالاستخدام المتكرر للألغاز والإطناب، إن الألغاز استعارات بدائية، هى أوصاف غير مباشرة، أو قصص صممت للتعبير عن موضوعها ككشف حى فى ذهن القارئ، كما نرى فى هذا اللغز:

«أنفى هابط، أتعمق وأحفر الأرض، أتحرك كما يقودنى عدو الغابة الأغبر، وسيدى الذى يذهب منحنيًا كحارس عند ذيلى، إنه يدفعنى فى السهل، يحملنى ويحثنى، يبذر فى أثرى، أنا أسرع إلى الأمام، قد جلبت من البستان، مُوثَقاً بقوة، قد حملت على العربة، بى عدد من الجراح، على جانب منى، حيث أذهب هناك خضرة، وعلى الجانب الآخر طريقى سواد، يخترق ظهرى سلاح حاد يتدلى من تحتى، وطرف فوق رأسى مثبت، وهو يسقط متدليًا إلى جانبى، وهكذا أمزق بسنى لو أن سيدى يخدمنى بمهارة من خلف[٨]».

إن الإطناب[٩] ميزة شديدة الوضوح للأدب الأنجلو سكسونى، وكمثال، هذه التعبيرات: شمعة العالم: الشمس، ذخيرة القول: العقل أو الكلام، أفاعى المعركة: السهام، جوهرتا الرأس: العينان. وهذه التعبيرات تختلف عن استعارات العصور اللاحقة ذات القصد المضلل، ولعلّ منشأها فى الواقع يرجع إلى شكل من أشكال التابو[١٠]، فالإنسان البدائى ربط ذهنيًا الشىء باسمه بشكل حميم، وعندما كان هذا الشىء موضع مهابة أو خوف، فإنه اتجه إلى البحث عن بعض الصيغ التى يدور بها حول المراد، وهكذا حتى يتجنب الذكر المباشر للشىء المحرم.

كما أن الكناية[١١] تعتبر صيغة من صيغ الإطناب، شئ ما مرتبط بفكرة يستعمل للتعبير عن تلك الفكرة: «من المهد إلى اللحد» - «الولاء للعرش» - «من ضبّاط التاج».

كذلك فإن المجاز المرسل[١٢] نوع آخر من الإطناب المركز لاختصار صفات الشىء

فى جزء منه يصلح للتعبير عنه بتمامه، كما ترى فى «أسطول من خمسين شراعًا» – «كل الأيدى على ظَهر المركب» – «قوة من ألف بندقية».

إن استعمال كل هذه الصيغ التى تدور حول صفات الشىء أمر يرجع إلى القدرة على التصرف والتمييز، وربما كان من الخير للكتاب أن يتفادوها ما لم تكن على قدر كاف من الحدة لإضفاء مزيد من الحيوية أو المعنى فى القطعة من النثر، أو إذا كانت قد أصبحت متداولة بحيث تمر دون إحداث غموض فى الكلمة الرئيسية.

إن التشخيص أو التجسيد لون آخر من المجاز المتصل بالاستعارة، ويرجع فى نشأته إلى الصيغ البدائية القديمة مثل الألغاز عند الأنجلو سكسون، ولكنها أليق بالشعر مثل الاستعارة، التى هى فى الواقع نسخة مطوية منها، على أن الاستعارة أكثر ملاءمة للتعبير الشعرى. والتشخيص يتألف من بثّ الحياة الفعالة (والحياة الإنسانية عادة) فى أشياء ليست ذات حياة.

وقد تستعمل عملية مطولة من التشخيص أحيانًا لتضفى حيوية على النثر الوصفى، إذا ما استخدمت بحذر ولباقة، كما فى هذا المثال الذى نقتبسه عن «فالنتين دوبريه»:

«لقد كان يومًا حارًا فى يوليو، بعد الظهر، وقد أفسح العالم مجالاً للشمس أن تغمر كل شىء، وقد بدت الطبيعة كلها منتفخة إلى أقصى حد، وكان الهواء نفسه نصف نعسان، أما الأصوات البعيدة فقد مضت وانية حتى تتبدد فى الطريق قبل أن تبلغ غايتها، أو لعل الأذن قد نسيت أن تسمعها. أما البيت فإنه بدوره قد أخذ بحظه، وفقد جانبًا من جو الكآبة. لقد زينه الصيف بأكاليل الزهور، فالنباتات المتسلقة، التى لاتزال براعم مبكرة الخضرة، قد تعلقت بالجدران حتى بلغت سطح البيت، وكادت تأخذ كفايتها فى الارتفاع حتى تبلغ أنابيب الفخار بأعلى برج المدخنة، ولكن البيت قد أمسك بهذه الأنابيب الفخارية كالقبعات، وأقامها بعناية بعيدًا عن متناول النباتات، أما تلك النباتات المتسلقة وقد صُدت عن الوصول إلى أعلى البرج فقد توقفت لتحدق بفضول إلى النوافذ المفتوحة، أما حشائش الحديقة فقد استلقت تعذبها رغباتها، حيث تبعد قليلا عن البيت المضطرب الأخرق الذى حبس بقيد من الحصباء، والحشائش التى نُسِّقَتْ فى شكل تنين أخضر قد قوس ظهره بإزاء السياج المقام من شجر الصنوبر، وأرسل قرون استشعار

زمردية على طول امتداد الحديقة وممراتها الضيقة التى كسيت بالأعشاب».

إن التـركيـز فى التشخيص وفى الكنـايـة والمجـاز واحـدة من الـطرق لتجنب التعقيـد والصعوبة التى لا ثمرة لها إذا ما درنا حول المعنى أو آثرنا الألغاز. أما المقارنة والتشبيه والاستعارة فإننا لا نعتبرها مجرد نوع من إيثار المواربة أو عدم المباشرة فى التعبير، إنها تشير إلى نمو فى الحساسية الشعرية.

ومن الحق أننا باستعمال الاستعارة نحقق واحدة من الوسائل الرئيسية لتنمية الذكاء، بل إنها وسيلة رئيسية من وسائل تنمية اللغة أيضا، إذ أن معظم الكلمات والتعبيرات الاصطلاحية لها طبيعة الاستعارات الميتة، ومهما قلنا عنها، وكيفما كانت الوظيفة التى تخدمها شاملة على الاستعارة، فإنها تنتمى أساسًا إلى مجال الشعر. فالشعر وحده عمل إبداعى، أما فن النثر فإنه ليس بإبداع، إنه بناء وتركيب لغوى، أو فكر منطقى.

هـوامش

(١) المؤلف ينفى هنا أمرين: التعمد فى صناعة الاستعارة، وذلك حين يربطها بالحدس الذى هو ضرب من الكشف أو الاكتشاف الروحى، ولا يعتمد على عمليات عقلية منظمة يمكن التحكم فيها. والثانى حين يرى أن وظيفة الاستعارة ليست وصفية لمجرد تقريب الشىء أو حتى تجسيده، وسنجد عند نقاد آخرين توضيحًا لهذا الحكم حين يقولون إن الاستعارة تعبر عما تعجز الكلمات المحددة عن الوصول إليه.

(٢) لقد اكتفى الكاتب بالجانب الوصفى لهذه الفقرة المقتبسة من رحلات «جلفر» دون أن يحكم عليها ويتأملها. سنرى أن عنصر التشويق والإثارة ورهافة الوصف أوضح ما يكون فيها، وهذا حكم ينبغى أن نضعه فى اعتبارنا حين نقرأ السطر الأخير من هذا المقال، الذي يحصر الإبداع فى الشعر دون النثر. فقد يكون من حق ناقد «الناقد» أن يتساءل عن ماهية الإبداع أصلاً، وهى عبارة غامضة ولكن يمكن الائتناس فى الإجابة عنها بأهداف الفن القولى أصلا، وهى وإن تكن محل اختلاف واجتهاد فإن ارتباط أو توحد المنبع (الإبداع)، والمصب (الهدف) قد يوحد الرؤية فى هذا المجال.

(٣) هنا يبرز المؤلف أهمية الاستعارة وعمقها إذا ما قيست إلى التشبيه الذى يبدو أكثر تقدمًا من الوجهة الزمنية وأقل عمقًا. وهنا نشير إلى أمرين: أن النقد العربى قد أصدر نفس الحكم - تقريبًا - فى مراحل نضجه، ففى حين لا نجد فى عمود الشعر إشارة تفرد فن الاستعارة بالاهتمام، نجد ذلك قد حدث بالنسبة للتشبيه، ونجد الكتابات النقدية المبكرة تضطرب فى فهم الاستعارة وإبراز قيمتها الجمالية وقد انقلب الوضع حين جاء عبد القاهر الجرجانى الذى أبدى اهتمامًا زائدًا بالاستعارة، وتراجع الاهتمام بالتشبيه، وليس هنا مجال مناقشة ما إذا كان بتأثير من أرسطو، أو أنه التدرج الطبيعى لنضج النقد العربى [يمكن مراجعة مقدمة نقد النثر المنسوب خطأ إلى قدامة بن جعفر، وقد كتب المقدمة طه حسين، وبلاغة أرسطو لإبراهيم سلامه)، والثانى: أن هذا القول قد يتصادم وأقوال أخرى ترى أن الاستعارة ملازمة للشعر، وأن الشعر أول كلام فنى اهتز به وجدان الإنسان البدائى، راجع فى ذلك: The Language Poets Use لمؤلفته Winifred Nowottny.

(٤) يقصد بالنثر التوضيحى لغة التأليف فى الموضوعات المختلفة، كالتاريخ والأدب مثلا، فالكتابة لأهداف علمية تستلزم التحديد ومن ثم تنفر من التعبيرات المجازية، يمكن أن تجد مثلا لذلك فى كتابة مصطفى صادق الرافعى حين يؤلف عن تاريخ الأدب العربى أو إعجاز القرآن.. سيكون من الصعب فى أماكن كثيرة أن تنتهى مع الرافعى إلى مقولات أو عناصر محددة، لهذا السبب الذى ذكره هربرت ريد.

(٥) الخطاب هنا للعباءة أو معطف المصارع الأحمر.

(٦) أى العالم الذى رسمته الجماعات البدائية بخيالها وتراه حقيقة، بل تراه الحقيقة الوحيدة.

(٧) هذا قول يستحق الكثير من التأمل لأن الشائع على ألسنتنا عكس ذلك، وسيشرح مقولته هذه ببعض الأمثلة الطريفة.

(٨) واضح أن جواب اللغز نوع من المحاريث التى كانت تستعمل قديمًا.

(٩) Kenning وهو إطناب من نوع خاص يمكن القول بأنه الكناية عن الموصوف، كوصف السفن بأنها جياد البحر، أو وصف الجمل بأنه سفينة الصحراء.
راجع: معجم مصطلحات الأدب ص ٢٧٢.

(١٠) التابو: عقيدة تحريم أو عزل بعض الأشياء.

(١١) الكناية: metonymy - انظر ص ٣١٨ من المرجع السابق لترى فروق الصياغة والاستعمال.

(١٢) المجاز المرسل Synecdoche.

الاستعارة والبناء الشعرى

Metaphor and Poetic Structure

هذا الفصل بقلم الناقدة "Winifred Nowottny" من كتابها بعنوان: "The Language Poets Use" وهو من أهم الكتب التى طبقت البنيوية Structuralism فى تحليل الشعر، من حيث هى اهتمام بالنظام العام لفكرة أو لعدة أفكار مترابطة، تتجلى فى البنـاء الصوتى للكلمـة،ثم للجملة،وتتجسـد فى الصـور التى أهمهـا الاستعـارة.وقـد لايمكن الاستغناء عن استكمال فكرة الناقدة عن البناء الشعرى فى الفصول التالية لهذا الفصل فى كتابها المشار إليه، فهى تشير مثلا إلى طبيعة المعنى اللغوى بشكل عام، وهذا أمر قد تناوله أكثر من ناقد أو دارس فى الفصول السابقة. من ثم تصير نقطة الضوء فى هذا الفصل ما عبرت عنه بـ «مركز نسيج» موضوعات البحث فى الشعر، وهذا المركز - فى رأيها الذى نوافقها عليه - ماثل فى الاستعارة، ممتد كخيوط النسيج فى سلسلة الاستعارات المنتشرة على مساحة القصيدة. لا يعنى هذا - عند «وينفريد نوفتنى» وعندنا أن القصيـدة الجيـدة ينبغى أن تكـون سلسلة من الاستعـارات المستمـرة، كما لايعنى الاستهانة بأشكال المجاز الأخرى، أو التصوير بشكل عام، وسيتضح هذا فى تحليلاتها التى تعطى الاستعارة أهمية أساسية، ولكنها لا تلغى وسائل التصوير الفنى الأخرى.

إن وضع خط رهيف فاصل بين لغة الكلام، ولغة التعبير الفنى من أهم ما طرحته الناقدة، وكذلك فإنها لم تتجاهل المعنى برغم عنايتها الكاملة بالصور، بل الألفاظ والتراكيب، يمكن أن نتذكر هنا شيخنا عبد القاهر، أكثر من مرة، غير أنها وصلت فى تحليلاتها إلى مدى أبعد مما استطاع عبد القاهر، الذى كان مشدودًا لأساليب التناول المنهجى من قبل، إذ أنها تتكلم هنا عن «خريطة العمل الفنى» و«التصميم» الذى ينهض عليه البناء، كما تتلمس الطابع الدرامى وتراقب كيف يتصاعد فى القصيدة، بالغًا بالتوتر درجته القصوى، أو يهبط ساعيًا نحو السكينة والقرار.

وتهتم الناقدة بعلاقة المعانى الجزئية بالمعنى العام، اهتمامها بالمعجم اللفظى الذى اعتمد

عليه الشاعر، ونوعية الصور التى آثرها، وإلى أى الحواس تعود، والمدى الذى تبلغه فى تأكيد أو بناء سياج خاص بها. وهى إذ تضع القارئ فى اعتبارها فإنها لا تعتبر ذكرياته وتجاربه المختزنة وقدرة القصيدة على استدعائها السبب الأول للإعجاب بالشعر، إذ ترجع إلى وظيفة اللغة الفنية قبل كل شىء.

وينفريد نوقتنى شديدة الإعجاب بعبقرية شكسبير، كثيرة الترديد لشعره، لا نستطيع أن نسألها: لماذا؟ ويمكن أن نفيد من طريقتها دون أن نلتزم بأسباب إعجابها. غير أن لنا ملاحظة أخيرة:

إذا كانت الناقدة لم تفرق فى تحليلها للشعر بين قصيدة غنائية (سونيتة) ومقطع من مسرحية، فإنها تكون قد وضعت ثقل اهتمامها مع اللغة الفنية، بصرف النظر عن أداة التوصيل، وقد يكون لنا رأى مختلف، وإن يكن لديها سبب مقنع بما فيه الكفاية، حيث استمدت نصوصها المتنوعة من شاعر واحد.

* * *

ماذا تستطيع الاستعارة أن تفعل؟

سأحاول أن أبين ماذا أعنى عندما أتحدث عن «البناء الشعرى». وفى الفصلين الآتيين بعد، سأجد فرصة ملائمة لإظهار كيف استطاعت الأنواع المختلفة التى استعملت من البناء أن تتغلب على القيود، أو أن تعوض ما تميل إليه اللغة التى يشترك فيها الشاعر مع البقية منا. هذه الفصول معًا إذاً، ربما وضعت بعض المحتوى فى تلك المصطلحات التى ينبغى أن استخدمها، إذا كان علىَّ أن أعبر عن وجهة نظرى فى تعبير محدد، لأنه يجب علىّ القول أنه فى رأيى الخاص أن الاختلاف الرئيسى بين اللغة فى قصائد، واللغة خارج القصائد أن إحداهما بها قدر أكبر وأحكم من البناء مما فى الأخرى، وأن النظام الأكثر تعقيدًا فى القصائد يجعل من الممكن للشاعر أن يصلح وكذلك أن يستغل الخصائص المتنوعة للغة بصفة عامة. وأن المقصود بمصطلح «الخصائص المتنوعة للغة بصفة عامة»، فسنوضحه بقدر أكبر فى الفصلين الخامس والسادس.

وحين نحاول أن ننتقل من ملاحظة ما تقوم به المكونات المتعددة للغة الشعرية، لتأمل السلسلة المتصلة، بمعنى النظر إلى القصيدة فى كليتها، فإننا سنواجه صعوبات كثيرة. فى

المحل الأول: من المشكوك فيه أن اللغة النقدية تستطيع أن تتعامل بصورة وافية مع تعقيدات الأشكال الشعرية المتباينة للمعنى على ذلك المستوى حيث يقول شكسبير فى السونيتة الثامنة:

«إن وترًا مثل زوج لطيف للثانى،
يهز كل منها الآخر،
بما بينها من نظام متناسق،
فيبعث فيه نغمته».

والثانى: وحتى لو تم التغلب بطريقة ما على هذه الصعوبة، فإنه لا يزال من المستحسن أن نحسب مقدمًا ما الذى يأمل المرء أن ينجزه بدفع النقد النظرى إلى هذا المستوى، حيث أن القصيدة (وهى أكثر تركيبًا بقدر لا يحصى من أى جملة واحدة فيها، وكل جملة غالبًا أكثر تعقيدًا من جمل تقابلها فى الحديث العادى) يبدو أنها حسب تعريفها تستبعد التعميمات المفيدة، فيما يتعلق بنظام القصيدة فى كليتها.

والبناء – أو التركيب – حتى فى اللغة العادية، فوق مستوى الجملة، «غير مقيد» فيما يتعلق بالتحليل اللغوى، كما يُلاحظ «جون. ل. م تريم»:

«حين إخضاع لغة أى جماعة لمناهج التحليل الدقيقة، قد يتبين أنها تملك بناءً منتظماً قائماً بذاته. ونماذج البناء التى نواجهها تختلف على نحو واسع جدًا، ولكنها جميعاً تشترك فى خواص مميزة أساسية، وكلّها تعمل بمجموعة صغيرة من الوحدات الصوتية الأساسية، التى تتجمع معاً فى طرق محدودة لتشكل وحدات لغوية ذات معنى أساسى وجذور ولواحق. وهذه كلها تتجمع بدورها لتشكل وحدات فى سلسلة متصاعدة (مثل: «كلمة»، «عبارة»، «جملة صغرى»، «جملة»)، ولكل منها نمطها المحدد من الوحدات الثانوية، وكل منها أطول بدورها من سابقتها وأكثر تعقيداً، وذات رصيد أكبر. وفوق مستوى الكلمة فإن الموجود من الوحدات أكثر من أن يحصى. وبدلاً من ذلك تعطى تعبيرات عامة فى النحو عن إمكانيات تجمع الوحدات. وفوق الجملة، فإن السياق – أو التعاقب – المسموح باستعماله حر لدرجة أنه لم يقم أحد بمحاولة ذكر كل التركيبات اللغوية الممكنة، وأى تعاقب كبير للجمل سيشكل غالباً تعبيراً فريداً.

فوق مستوى الجملة، لا يقيّد بناء اللغة ذاته اختيار المتكلم لأحسن طريقة يؤثرها لتنظيم حديثه، ولكن الترتيب يتوقف على موقفه وغاياته وطبيعة مادته، وكل خبراته السابقة فى كيفية التعبير عن نفسه ليكون مفهوماً للآخرين - وهنا فإننى أتعمد عدم الوضوح لكى أتفادى تحديد أو تعديد الطرق الممكنة التى يمكن أن توضع فيها الجمل معاً لتؤدى معنى. ربما تلعب العلاقات المنطقية دوراً صريحاً، ولكن غالباً ما تكون قرائن سياق التعبير هى التى تجعله ذا معنى، وحين نتأمل تنوع الاعتبارات الداخلة فى تحصيل مغزى ما قاله متكلم (ربما وجب على المرء عمل تقييم سريع لموقف المتكلم وبواعثه لكى يفهم صلة جملة بالأخري) تثبط همتنا عن افتراض إمكان إعطاء بيان منظم للطرق المختلفة التى تجعل الحديث مترابطاً. وإذا كان ذلك كذلك فى النثر فما أقل احتمال إعطاء بيان منظم للطرق المختلفة التى قد تجعل الحديث الشعرى مترابطاً. وبالأحرى، فإن الذى يجب أن نسعى إليه ليكون كلامنا عن بناء القصائد كلاماً مفيداً، أو حتى عن أية قصيدة واحدة، هو إجراء لتحديد وتنوير ما الذى هو شعرى فى نظام الحديث الشعرى، وهذا نفسه سيمثل فى داخل مجال أهدافنا الآنية، فقط لو أنها من المحتمل أن تساعدنا قراءة القصائد لرؤية النقطة الأساسية فيها، أو فى نقدها، ليكون كلامنا أكثر وضوحاً عن اللغة الشعرية. ولنضع خطين تحت كل «كلمة»، «لو» فيما ذكرت.

حقًّا، إننى لا أكاد أعرف أى المحاولتين الأكثر ترويعاً، ففى الحالة الأولى يبدو المرء باحثاً عن طريقة للكلام توضح ما هو الأمر الخاص بالشعر الذى يمكنه من أن يعمل أشياء غير محتملة مثل: «أن ترى عالماً فى حبة رمل»، وفى الحالة الثانية لا يحاول المرء فى الواقع أقل من أن نثبت قوة البناء الشعرى فى أن يخلع على أجزائه المستقلة معانى أكثر تفرداً من أى شىء تتضمنه تلك الأجزاء عادة.

وهنا يوجد لغز، فإنه فيما يبدو أننا قد شغلنا فى الوقت نفسه بشيئين اثنين مختلفين تماماً، ففى التفكير فى القصيدة ككل نفكر فى اتساع رقعة المعنى، فى حين أننا عندما نفكر فى أجزائها - فى تأثير كلمة، أو تعبير، أو بيت... وهلم جرًّا، فإننا نفكر فى حيوية المعنى، على أنه ليس من السهل أن نفسر كيف يكون المعنى حيًّا نابضاً دون دقة ودون تحديد.

وهكذا فى سعينا نحو فكرة البناء فى قصيدة فإنه يظهر أننا نسعى وراء شىء له طاقة غير مألوفة، له القدرة على أن يمنح أجزاء القصيدة معانى ملموسة، لها طابع شخصى،

محسوسة أو مجسمة – أو أى شىء نقيض للتعميم – فى حين أنه فى نفس الوقت هذا الشىء، أو غيره الذى ندعوه «البناء» يترتب عليه انتشار للمعنوية أو الأهمية فى القصيدة ككل، وهو يفعل هذا إلى درجة أنه يجعل المرء يشعر أنه لا يمكن إعطاء تعريف شامل لمعنى القصيدة كلها، وأنه لا يمكن تلخيص مغزاها فى كليتها أو إعادة التعبير عنه بطريقة كافية. وهنا شىء غير مقنع يخص نقدنا إذا لم يمكن إزالة التناقض الظاهرى بين الضخامة والسعة فى الكل والتخصيص فى الأجزاء. فإن لم يحل التناقض فإننا سنجد أنفسنا فى حديثنا حول هذه الأجزاء ضاربين إلى ما لا نهاية فى تفاصيل النقاط الدقيقة البارعة للمعنى السياقى دون أن نكون قادرين على أن نظهر كيف حصلت هذه التفاصيل الدقيقة فى القصيدة، أو حتى أن نظهر أننا لم نخترعها بأنفسنا. وفى حديثنا عن الكل، فإن نقدنا ينحدر إلى إطراءات حماسية عامة تعبر عن إعجاب بتعقُّد وتَزَامُن من العمليات العقلية التى يثيرها تسلسل القصيدة، ومرة أخرى ودون أن نستطيع أن نقول كيف أثيرت هذه العمليات. بل سننحدر إلى ما هو أسوأ، فإننا سنتقاعد عن الكفاح لفهم عمليات اللغة الشعرية تماماً عند النقطة التى تقوم فيها تلك العمليات بأخص ما يميزها، أى المرحلة التى ندرك فيها أن الدائرة الداخلية للمعانى المفعمة بالحيوية ينبغى أن تكون متصلة بالدائرة الخارجية للدلالة الواسعة. لو تستطيع اللغة الشعرية حقاً أن تكمل دائرتها فتخصص معانى التعبيرات الفردية، وعلاوة على ذلك فى نفس الوقت توسع بنجاح معنى ما يقال حتى أن النجوم فى الفضاء الخارجى تبدو أكثر أهمية لنا من أن نكتشف كيف يمكن لهذا أن يكون.

وطبيعى أنه قد يكون الأمر فى هذا التناقض الظاهرى، كما فى غيره من التناقضات. إن ما يربكنا هو لغتنا الخاصة، وإن الورطة فى هذا التناقض كما فى غيره يمكن الخروج منها عن طريق إعادة التعبير عنها بعبارة مختلفة. وإننى يخامرنى شعور بأننا قد نفعل شيئاً لحل هذا الإشكال قبل كل شىء عن طريق التحقق عما إذا كنا حين نتكلم عن «المعنى فى الأجزاء»، و«المعنى فى العمل التام» فلعلنا نستعمل كلمة «المعنى» فى معنيين مختلفين، وبالمحل الثانى بواسطة التحقق ما إذا كانت الحيوية أو التخصص فى الأجزاء لها أية علاقة بالدقة، بالتحديد اللفظى والتعريف. ولكن مشكلة حل التناقض الظاهرى عن طريق إعادة التعبير بالصورة المقترحة، إن ذلك سيجعلنا نتعامل فى نفس اللحظة مع عدد

من الأفكار الدقيقة التى تتلاعب بمهارة فائقة. إن المثل يفيد دائماً، ليجعل الفكرة على أرض صلبة.

وقبل أن نعالج مشكلة هذا التناقض الظاهرى بطريقة نظرية، قد يكون من المفيد أن نقطع فتحة العقدة من منتصفها فنفتحها، ونفحص النهايات الفجة، بأخذ مثال، والتساؤل عن الخصوصيات التى نجدها فيه، وأنتوى عندئذ أن أجس مسألة البناء عند نقاط تتضمن بشكل بارز استخدام الاستعارة. على أمل أن الثورة أو الجيشان الناتج سيبرز بعض الصفات الغريبة المخفية لطرق الحديث الشعرى. وقد يأمل المرء أن تكون الثورة الناتجة كبيرة وغير عشوائية، على أساس أن «الأهمية العظمى للصورة فى الشعر أمر يعلو على الخلاف» كما يقول «أولمان» فى استنتاجه معدداً النقاد والشعراء الذين شهدوا بطريقة جديرة بالذكر بهذا.

و«سونيتة» شكسبير رقم ٧٣ حالة تبشر بالكثير فى هذا المجال، لأن الأسطر الاثنى عشر الأولى قد خصصت لتفصيل (لتطوير) ثلاث استعارات متصلة، وعلاوة على ذلك فإن هذه «السونيتة» قد تلقت ترحيباً خاصًا، وقد لاحظ ناقد حديث أن منهج شكسبير فى السونيتة يمكن رؤيته أحسن ما يكون فى هذه التى اخترتها:

ذلك الوقت من العام قد تشاهده فىَّ،
حين تعلق أوراق صفراء، أو لا ورقَ مطلقاً، أو قليل
بتلك الأغصان التى ترتعد فى مواجهة الصقيع،
مكان أجرد متهدم، حيث كانت الطيور العذبة
تغنى منذ وقت قريب.
فىَّ ترى شفق يوم.
مثلما يتلاشى بعد الغروب فى الغرب
وعما قريب يأخذه الليل المظلم بعيداً،
قرين الموت الذى يختم على الجميع فى راحة،
فىَّ ترى توهج نار
تنام على رماد شبابها

مثل فراش الاحتضار الذى لابد أن تموت عليه
ليستهلكها ذلك الذى كان يغذيها
هذا تدركه وهو ما يجعل حبك أقوى
لتحب جيداً ذلك الذى يجب أن تغادره قبل وقت طويل.

أرجو ألا ألقى بقارئى فى ارتباك معضل إذا ما بدأت باقتباس تعليق «هالت سميث Hallett Smith» على هذه السونيتة: «إن الخصب فى هذه السونيتة يستمد من التركيب الاستعارى أكثر مما يستمد من وضوح البناء».

و«البناء» فى هذا الاقتباس يبدو أنه يعنى «التصميم العام»، لأن هذه الفقرة التى اقتبست جملتها الأخيرة تبدأ هكذا: السونيتة رقم ٧٣ واضحة فى تصميمها العام؛ فالرباعيات الثلاث ذات صلات كل منها بالأخريات، وتطور طبيعى؛ وهى تتقدم من انحدار العام إلى انحدار اليوم؛ ثم إلى انحدار النار، مقربة مغزى الاستعارة أكثر إلى الموضوع إذ تتقدم القصيدة.

لقد بدأت بتلك الاقتباسات لسببين، السبب الأول: أن الوضوح كما يلاحظ فى «التصميم العام» - دعنا نسميه «خريطة الأرض» - هو وضوح الأفكار المجردة: العلاقة بين انحدار وانحدار وانحدار. إنّ فحص الوحدات المعينة فى كل رباعية يوضح توضيحاً كبيراً أنه مع أن هذا من جانب هو التجريد الذى يلائم على خير وجه كل الاستعارات، فملاءمته لكل واحدة منها قلقة إلى حدّ ما، مع أنه على حد سواء فى الوضوح أن خريطة أرض السونيته تثيرنا للاعتقاد بأن كل مجموعات التفاصيل الثلاث قصد بها فى الحقيقة توضيح فكرة مجردة مشتركة. والنقطة الثانية المهمة فى ذلك الاقتباس هى أنه على الرغم من أن المرء يستطيع أن يرى فى هذه السونيتة خريطة أرض واضحة، فإنه يمكن فى نفس الوقت أن نؤكد أن «الخصب» فى هذه السونيتة لا يستمد من هذه الخطة بقدر ما هو مستمد من تعقيدات شىء آخر.

لدينا هنا إذاً حالة تثير السونيتة فيها الاهتمام، تدفعنا لنرى وضوح خريطة الأرض كامنًا، مكونة من علاقة واضحة بين أفكار مجردة واضحة، ولكن خريطة الأرض هذه لا تشتمل على أى خصب.

وإنى لا أستطيع أن أفكر فى طريقة أحسن من ذلك لطرح الفارق المميز بين البناء الشعرى والبناء غير الشعرى - من القول بأن البناء الشعرى Poetic Structuring يتألف من أكثر من علاقة واضحة بين أفكار مجردة واضحة، معطية استمرارية واتصالا عامًا للتعبير.

ومع أن هذا النوع من الوضوح والاستمرارية هو بجلاء خاصية ملحوظة ومرسومة بعناية فى هذه السونيتة، فمن الواضح أن وصف خريطة الأرض الواضحة المستمرة هذه لن يلقى أى ضوء على أسباب الإثارة التى نستشعرها حين قراءة هذه السونيتة، فلا شىء يثيرنا فى مجرد إخبارنا أن مُستهلّ الشتاء وإقبال الليل وتضاؤل النار كلها أمثلة للانحدار، وأنها تصف استعاريا مايستشعره الشاعر.

إن يكن هذا هو كمل مافى الأمر، فمن الذى يُعنَى به؟

إننا نهتم بسبب الطريقة التى بها قد خصصت هذه الأمثلة، وخريطة الأرض المستمرة الواضحة تتيح الفرصة للتخصيص. ولكنها ليست بذاتها تنتجه، والذى تنتجه هو بعض الربط بين الوحدات المستقلة واحدة بالأخرى.

إن خريطة الأرض تربط الوحدات واحدة بالأخرى عن طريق إثارتنا لنجرد منها صيغة عامة مشتركة، وهكذا تجعلنا نصل الاستعارات الثلاث واحدة بالأخرى كأمثلة لنفس الشىء. ولكن فى حين أن خريطة الأرض تقول إن الاستعارات تمثل «نفس الشىء» فإن تفاصيل الاستعارات ذاتها قد تماسكت معًا بطريقة تقول بها شيئًا مختلفًا، كما سأحاول أن أبين.

وإذا نجحت فى إظهارها فإننى حينئذ سأقول بأنه من المهم جدًّا للشاعر أن يكون قديرًا فى المضى بقصيدته إلى الأمام بواسطة أكثر من مجموعة واحدة من الأزمّةِ المُوَجِّهَة فى نفس الوقت

إن إحدى الطرق الخاصة التى يزود بها الشعراء أنفسهم بالأعنة الممتازة تكون بواسطة استخدامهم التفرقة بين الحسية فى التفاصيل الكلامية من جانب، والتجريدات التى يمكن توجيه تلك التفاصيل إلى الإيحاء بها من جانب آخر.

لقد هدينا فى السونيتة الثالثة والسبعين إلى فرض عامل مشترك على الاستعارات الثلاث المستقلة عن طريق وضوح تكرار الصيغة: «قد تشاهده فىَّ - فىَّ ترى - هذا تدركه»هذا الإيحاء القوى بالتماثل قد امتد بثبات إلى الصيغة التابعة:«ذلك الوقت من العام.. حين» - «شفق يوم.. مثل» - «توهج نار».

وإن التفاصيل التى تقطن تلك الخطط - مع الصعوبة البالغة فى جمعها - تسمح أن تكون مستوعبة فى شكل مشترك للانحدار بالترتيب العام لنظام الكلمات إلى الانحدار (للعام، لليوم، للنار)، ولكن ذلك الشكل مهما كان فرض القصيدة له يهمل حركات أخرى تجرى خلال تفاصيل الاستعارات، فهى تتحرك من فصل صقيع، أجرد، متهدم، إلى نار متوهجة، ومن وقت من عام إلى لحظة حاسمة، ومما قد مضى إلى ماهو وشيك الحدوث، ومن الملاحظات المنفصلة والإشارات البسيطة فى الرباعية الأولى، («أوراق صفراء» - الأغصان التى ترتعد فى مواجهة الصقيع) إلى صورة واحدة مركبة، على مستوى عال من المجازية فى التعبير، يضيئها الفكر فى الرباعية الأخيرة. وهذه الحركات ليست أقل انضباطًا من انبثاق التجريد «العام» تحت القوة الدافعة المثيرة فى صيغة الـ«فىَّ». ذلك أننا لو فحصنا الرباعية الثانية عن قرب، فسوف نرى أن فى حالة كل من الحركات (من الصقيع إلى النار، ومن الماضى إلى المستقبل، ومن الانتشار إلى التكثيف... إلخ) فإن الرباعية الثانية تحتل موقعًا متوسطًا بين الرباعيتين الأولى والثالثة. إن الانسياب من «الصقيع» عبر «التلاشى فى الغرب» إلى «توهج النار» وإليه تسهل الإشارة أكثر من غيره، ليس أكثر أهمية من الانسيابات الأخرى التى تجريها الرباعية، مع أن هذه الانسيابات الأخرى تتطلب جهدًا أكبر لتحويلها إلى لغة نقدية، وقد لا تُتقبَّل بنفس السهولة كشىء هام - لأنها بادية للعيان، ولأنها هذه الانسيابات الأخرى تتطلب جهدًا أكبر لتحويلها إلى لغة نقدية، وقد لا تُتقبَّل بنفس السهولة كشىء هام - لأنها بادية للعيان، ولأنها تجسد علاقات لا أشياء يشار إليها. على أن صيغ الأفعال تنساب بدورها من «غنى» عبر الغموض فى «عما قريب.. يمضى بها بعيدًا.. يختم على الجميع». فهذه الصيغ متأرجحة بين الحاضر والمستقبل - إلى «لا بدّ أن تموت» ودون هذا الانسياب فإننا لم نكن لنستطيع أن نكون فى وضع يمكننا من التقبل المتفهم فى الرباعية الأخيرة لإلغاء الزمن الحادث فى نفس الوقت (لأن النار فى الأبيات ترمز إلى عملية

مستمرة ولا لإشعاع اللحظة الوحيدة الباقية من الحيوية التى لم تخمد بالأهمية الانفعالية والقلق. ويبقى ماهو مهم أكثر، فالرباعية الثانية تزيد درجة التصوير المضاف إلى الاستعارة الأساسية. ففى الرباعية الثانية تزيد درجة التصوير المضاف إلى الاستعارة الأساسية. ففى الرباعية الأولى مزيد من التصوير قد خصص لإبراز عنصر واحد فقط من تلك الفترة من العام، وذلك حين صورت الأغصان «كمكان أجرد متهدم». أما فى الرباعية الثانية فإن «الليلة الظلماء» غامرة لكل الشفق فى الغرب، هى التى أعطت مزيدًا من التصوير، ليس فقط كـ«قرين الموت» ولكن أيضًا كذلك الذى «يختم على الجميع» وهذا الحمل الزائد من التصوير يُعدّ الطريق للتعقيد الذى لا يكاد يقبل التحليل فى:

توهج نار
تنام على رماد شبابها
مثل فراش الاحتضار
الذى لابد أن تموت عليه
يستهلكها ذلك الذى كان يغذيها

ومما هو جدير بالملاحظة أيضًا أن مزيد التصوير فى هذه الصورة الأخيرة لا ينفصل عن تحديد نوع النار التى أراد.

ومرة أخرى فإن الرباعية الثانية بسبب أنها تحتل موقع الوسيط فى الدرجة ومعالجة التصوير المزيد هى التى تمكننا من الانسياب بسهولة من التحديد الوصفى للرباعية الأولى إلى تحديد مصور على مستوى عال فى الرباعية الثالثة، بحيث يحقق مستوى ميتا فيزيقيًّا. وهذا الحِمْل الثقيل من التصوير والفكر والميتافيزيقية فى لغة الرباعية الأخيرة يتلقى دون أى إحساس صادم بالضعف المفاجىء فى علاقتها بالواقع المألوف، ولعل أبلغ إطراء نستطيع أن نقدمه للقصيدة أن نقول إن تعاقب الأنواع المختلفة للغة قد وجه تمامًا حتى أننا نتقبل لغة الرباعية الأخيرة برغم ما فيها من مباينة للغة الحياة العامة، دونما تردد.

يبقى شىء أكثر خصوصية من هذا ينبغى أن يقال، إذا كان لنا أن ندرك إدراكًا كاملا المعالجة الفنية الدقيقة فى هذا التصوير المزيد.

الرباعية الأخيرة تتم مجابهة فكرة الموت الوشيك باستخدام فكرة النار المتوهجة، وهكذا تدفع القلق فى القصيدة إلى ذروته، وفى هذا الصدد أيضًا يستطيع المرء أن يرى التقدم المطرد من الرباعية الأولى إلى الأخيرة. «الوقت من العام» فى الرباعية الأولى هو استعارة للتعبير عن حالة حيث الموت وشيك، بالإمكان فقط، ولو أن هذه الرباعية كانت وحيدة فإن الاستعارة ستفهم فى الأغلب عندئذ على أنها ذات علاقة بالأسف على تناقص القوى والسرور، لا أنها ذات علاقة بالشعور بحتمية الموت فى وقت قريب.

والرباعية الثانية هى التى تسرع بتطوير اتجاه مغزى الاستعارة من فقدان البهجة إلى الموت الوشيك بتقديم كلمة «الموت» بشكل حازم. وإدخال هذه الكلمة لا يبدو اعتباطيًا، أو ليخدعنا، لأنها تظهر فى التصوير الثانوى المألوف لليل، على أن «نفس الموت الثانية»، ولكن ما أن تدخل الكلمة القصيدة حتى تؤثر فى تفسيرنا للاستعارة فى كل واحدة من الرباعيات الأخر. وإن تعديلا فى المعنى التجريدى الأول (الذى قد جُمِّع من مفردات الرباعية الأولى – يستدعى ليلعب دورًا فى الرباعية الثانية، وكذلك فى الثالثة) تستدعيه ضرورة ربط التفاصيل الجديدة بالفكرة المجردة التى استنبطها المرء أولا.

وهذه العملية من إعادة تحديد ما سبق يمكن أن تكون ذات أهمية بالغة بالنسبة للأثر الكلى لقصيدة ما.

أو ليس صحيحًا أن صورة توهج النار، فى الرباعية الثالثة من هذه السونيتة تعيد تحديد ما سبق للشاعر وصديقه، ولنا، وماذا يجب علينا فى ضوئها أن نفهم من حالة وصف ما فيها أولا بأنه أجرد، بارد، ومتهدّم؟ لأنه، بعناية، قد أقنعنا عن طريق ترتيب وتنظيم خريطته الأرضية لنؤمن بأن ما قد وصف فى الرباعيات الثلاثة هو نفس الشىء.

إن التماثل فكرة مجردة تعمد الشاعر إثارتها وهى تبقى على الرغم من أن التفاصيل المتتابعة للقصيدة تنتج – فى تسلسل – مجردات، ليس بينها إلا تشابه متقلقل.

إن التماثل الذى تلح عليه خريطة الأرض هو المقدمة المنطقية الأساسية لما ينميه الشاعر بنجاح فى اللغة المخصصة للقصيدة.

إنه ليبدو واضحًا إلى حد كبير أنه حين يدرس شخص هذه السونيتة أنه مع أن سياق القصيدة الاستعارى له مزية خاصة فى إنتاج أفكار مجردة طيّعة قابلة للتشكيل، فإن

اتصال هذه الأفكار وتشكيلها يتوقفان كلاهما على شيء خارج الاستعارات (أي على خريطة أرض من عناصر التكرار) كذلك على شيء داخل التفاصيل اللفظية للاستعارات نفسها. وبقدر ما يستطيع المرء أن يعزل ويصف وسائل التحكم والضبط التي أقيمت في موكب مستمر من المعاني فإنه يجد أن هذه الوسائل ينبغي مناقشتها في نطاق تفاعلها بعضها بالبعض، وهدف وسائل الضبط هو إقامة مواجهة في نهاية السونيتة بين النغمات الشعورية التي تم الإيحاء بها في أول السونيتة بشكل غير مركز فقط.

وعند إظهار هذه النغمات أو العناصر التي قد أوحى بها بشكل غير مركز، وكانت مختلطة - أقول:

عند إظهارها بشكل واضح وإيصالها إلى وضع يدعو فيه كل واحد منها الآخر إلى مبارزة كلامية، فإن الشاعر يبتكر نوعًا خاصًا من اللغة نرى فيها كل عنصر شعوري، أو كل مبارز، كمن يطلق النار في المبارزة بمسدس غريمه الذي يبارزه. وقد يكون في هذا تناقض ظاهري Paradoxical، ولكن هكذا تبدو اللغة في الرباعية الثالثة.

ومما هو جدير بالاهتمام أن عناصر الشعور تصل إلى مرحلة المنازلة بسبب ما صيغ بالتفاصيل الطبيعية («صقيع» يصير «نارًا»)، إنها تتقايض المسدسات - تتكلم بشكل يوهم بالتناقض - لأن التفاصيل المصطنعة (أي الحمل الزائد من التصوير الكلامي المفروض على المنظر الطبيعي)، قد دفعت إلى وضع يكون فيه التناقض الهادف محتملا، فمن ناحية، فإن هذه المفردات الطبيعية تتكشف عن أنها مناظرة ليس فقط لنفس الشيء (الانحدار) ولكن أيضًا لأشياء مختلفة تمامًا (للدفء المفقود - لحيوية لاتزال باقية).

ومن ناحية أخرى فإن المفردات المصطنعة تتكشف عن أنها طلائع جيش احتلال يتقدم خلسة، وفي الرباعية الأخيرة يكتسح بنجاح منطقة الرباعية كاملة، ولذلك فإن اللغة هناك بسبب أنها تصبح شبكة من الصور تكون قادرة على التوفيق بلغة مجازية بين مشاعر تعايشها وتداخلها بعضها في بعض لا يمكن التعبير عنه بلغة حرفية.

ولو نتأمل الوسائل التي تمد بها الاستعارات «في هذه السونيتة» الشاعر بلغة متغيرة بصورة مستمرة، لأدركنا أن الكثير من أهمية الاستعارة كشكل تكمن في قابليتها للتغير. واستعارة «ذلك الوقت من العام..» هي شيء كالمعادل الموضوعي، وهو يستدعي إحساسًا

منتشرًا غير مركز بالذى يشعر به الشخص بطريقة طبيعية فى - وقريبا من - مثل هذا المشهد وهذا الوقت.

أما استعارة غروب الشمس ففى حين أنها تملك شيئًا من نفس هذه الخاصية فإنها قد جعلت بواسطة إضافة الفقرة عن ليلة ظلماء شيئًا أقرب ما يكون إلى شعار أو رمز - أى صورة مضاف إليها مغزى أو تفسير.

أما استعارة توهج النار فإنها نفسها نسيج من أشكال المقارنة والإيهام بالتناقض، يستعمل أحدهما لتفسير الآخر، ونتيجة هذا صعوبة التحليل بشكل يفوق المألوف.

واحدة على الأقل من وظائف العناصر البنائية فى هذه السونيتة هى أنها توفر الاستراتيجية التى عن طريقها يناور الشاعر ليصل إلى موقع فيه يصير هذا النوع من اللغة ممكنًا. أما مسألة كيف ندرس أثر لغة كهذه، فإننى سأدخر الإجابة للبحث فى فصل آخر، ولدينا فى هذا الفصل ما يكفى لشغل كل اهتمامنا إذا اقتصرنا على السؤال ببساطة عن المبادئ العامة المفيدة التى يمكن أن تصنع من نتائج فحصنا عن كثب لبناء هذه السّونيتة ككل. سيكون من الأحسن أن نشير قبل كل شيء إلى أنه مع أن هذا البناء معقد جدًّا، فإنه لا ينبغى أن ينظر إليه على أنه لا يمثل العمليات اللغوية فى لغة القصائد بوجه عام، أو حتى كشيء منقطع عن العمليات اللغوية فى الحياة العادية.

إنه يشارك القصائد الأخرى التى درست فى هذا الكتاب، فى أن له خاصية أنه يميز ويخصص معانى الكلمات التى يستخدمها والمفاهيم التى يستحضرها، وهذا يكون بإعطاء معانى الكلمات والمفاهيم أساسًا مركبًا جديدًا، مباشرًا، ومخصصًا فى التفاصيل المحددة المحسوسة للقصيدة.

وهى لا تعلو إلى مستوى يرتفع فوق العمليات اللغوية المألوفة، وإنما تتكلف مهمة استدعائها بحسم إلى أن تلعب دورًا، وإنه من الطبيعى لمستخدم اللغة أنه يجرد من مفردات أى تعبير فكرة عن كيف تتماسك أجزاؤه، فهذه السونيتة، كما قد بيّنْت، تثير وتحدد فى خريطة أرض، تجريدًا لعامل مشترك من مجموع الاستعارات الثلاث.

ولكن ميزتها أن هذه الإثارة وهذا التحديد للفكرة المجردة قد عملت لتقيم توترًا بين الفكرة المجردة ذاتها والعمليات الأخرى المعقدة ضمن نطاق التفاصيل المتتابعة

للاستعارات المتعاقبة، وهذه هى النقطة التى نرى عندها اختلافًا لافتًا للنظر بين النظام اللاأدبى والنظام الأدبى.

إننا نتوقع فى المحادثة العادية أن الحديث سيتماسك فى طريق واحد رئيسى، وأن ما يعنيه ككل، سيصلنا إذا فهمنا أو بينا خريطة أرضه أو ملامحه الأساسية مثلا، ولكن خريطة الأرض فى هذه القصيدة هى عنصر واحد ليس أكثر فى تنظيم أكبر، تنظيم أكبر عن طريقه نستمد من القصيدة ككل تجربة لفظية أكثر إثارة من فكرة «الانحدار» العامة، ولايمكن إنقاص هذه التجربة لتساوى ماينتج عن مجرد تكرار هذه الفكرة العامة.

فالقول بأن قصيدة تملك درجة أعلى من التنظيم عما نجد فى المحادثة العادية، ليس إطراءً مفرطًا فى عاطفيته للإثارة التى نحسها عند قراءتنا للقصائد، بل هو تعبير متزن عن حقيقة. فما نجده فى المحادثة العادية أعلى مستوى للتنظيم - أى «مغزى». hong - الكلام هو فى هذه القصيدة مستوى واحد وحسب، فالقصيدة تتساند بهذه الطريقة (أى لتؤدى مثل هذا المغزى) ولكن بوسائل أخرى أيضًا.

وضمن نفس التفاصيل التى تكسو هيكل الانحدار بكيان خاص به وتفاصيل مميزه توجد عملية مستمرة من التغيير والعلاقات المتعددة التى يجرى عليها تحول مركب متعدد، - والإحساس باتساع المعنى فى السونيتة يستمد من هذا العدد من تحولات القديم إلى الجديد.

إنه يبدو بوضوح تام أن التنظيم المركب يمكن فقط مع أداة مادتها أو جوهرها (إذا كان لى أن استعمل هذه الكلمات) لها هى نفسها خواص متنوعة.

فى عدد من القصائد التى درست فى الفصول السابقة قد رأينا الشاعر يستخدم الخواص المختلفة للكلمات، ولمعانى الكلمة، ولكننا قد رأينا فى هذه القصيدة بوضوح أكثر أن الشاعر يستخدم خواص للمعنى يصدمنا أن نعترف بتعددها.

ونحن لا نعترف فى كلامنا العادى بأن تجريدًا له كيان يختلف فى نوعه عن التفاصيل التى جرد منها.

ومع ذلك فمن الواضح فى هذه القصيدة أن الاختلاف عظيم جدًا، حتى أن النموذج

المجرد يستطيع أن ينافس نماذج أخرى هى جزء لا يتجزأ من التفاصيل التى كانت مصدراً للنموذج المجرد.

ورعاية للغاية من الحديث العادى هذا التعارض بين ما نُجرِّد (ونفكر فيه على أنه المعنى) وما جردنا منه (التفاصيل والعلاقات ذات المعنى) يكون هذا التعارض فضيحة، ومن الخير ألا نفكر فيه البتة، وإلا كان الأحسن أن نخلد جميعاً إلى الصمت.

ومن أجل أهداف الفن الأدبى فإن تراصف المعنى فى طبقات الصدع فى داخله هو نفسه، له أهمية حاسمة. ففى هذه القصيدة نجد أن الفكرة المجردة العامة التى توحِّد، والمفردات التى تخالف وتنوع،وقد فُصِلا فَصلاً حتى أن:

«شىء لا ينفصل
ينقسم بأوسع مما بين السماء والأرض.
ومع ذلك فإن الاتساع الرحب لهذا التقسيم
لا يفسح مجالاً لثقب
لشىء دقيق كخيط العنكبوت»

إن كل عنصر من هذا «الشىء الذى لا ينفصل» أى المعنى ليس مفصولاً فحسب، ولكنه أعطى نظاماً قائماً بذاته.

وعن طريق هذا العمل يتمكن الشاعر نفسه إلى حد عظيم من مضاعفة العدد وتعقيد تفاعل العلاقات المصنعة فى نمط على امتداد السونيتة كاملة.

ولعلنا فى هذه النقطة نستطيع أن نفعل شيئاً لنقرر مرة ثانية التناقض الظاهر فى المعنى اللامحدود الذى يبدو منبثقاً من جزئية معبر عنها بوضوح. وربما كان الإحساس باتساع المعنى يستمد من وفرة العلاقات المنظمة وتواترها، فى حين أن الإحساس بالمعانى الحيوية الفردية يستمد من قوة تلك المفردات التى استخدمت - كما استخدمت كلمة «رماد» مثلاً - كما تستخدم العدسات البصرية، ليركز رؤيتنا على هذه النقاط المتتابعة فى القصيدة، حيث تكون عقد العلاقات تربط على أوثق ما تكون، وتحل بأبرع طريقة، أو حيث تتصادم المشاعر على أظهر ما يكون، فتجادل وتفاوض، ثم تتصافح وتتصالح. ولكن من المهم أن نضع نصب أعيننا أن التجربة اللفظية التى توفرها القصيدة مهما تكن قوة

تنظيمها ثابتة كالمعادلة الجبرية. فى كل من وسائل التنظيم وفى التفاصيل المنظمة هناك كثير مما لم يعبر عنه لفظيًّا، مما لم يربط فى علاقة أو إشارة.

إن العلاقات العقلية ليست تعبيرات لفظية، إنها تشكل وتدرك كشىء حسن الشكل، ولكنها لا تدخل فى ثبات أو تحديد التعبيرات الملفوظة.

والتفاصيل مهما تكن محددة بنفسها، ومهما تكن محددة فى القياس الذى تقيمه، فإنها تجلب جوًّا من إيحاءاتها، تجلب «نغمة شعورية» من التحاماتها فى عالم الحقيقة – اللالغوى – وصوت الشعور هذا، مع أنه قد يكون شخصيًّا ذاتيًّا مثل الطعم أو الرائحة فإنه أيضاً مثل هذين أخص وأغنى من أن يمكن تثبيته بعبارة لفظية.

وقد يكون أكثر أهمية ملاحظة أن هذه الكلمات الحاسمة، كلمات «العدسات البصرية» ربما تصلح كمنافذ هروب من المفاهيم الاصطلاحية، لقدرتها على أن تحيلنا خارج اللغة، إلى شىء (مثل الرماد، أو فراش الاحتضار) هو فى الحياة الحقيقية نقطة تأزم ملموسة، أو نقطة إعلان فى تاريخ معقد من عملية ما. ورمز طبيعى مع كل مزايا الرمز على اللغة لكونه تجميعاً من الأضداد فى نفس الوقت. على أنه ينبغى ألا ننسى بالطبع أنّ على القصيدة أن توحى لنا: ما هى الأضداد التى أدخلت فيها. ومن الحق أن عدداً من مشكلات دراسة أبنية المعنى ينشأ عن نفس حقيقة أن الكلمات تثير عمليات غير لفظية، مثل إدراك العلاقات، وتُحلُينا إلى أشياء فى واقع الحياة كأنها تعبر بطريقة الاختزال عن تيار طويل لو عينا بالعملية.

على أننى لا أعرف إلى أى مدى – لو أننا ذهبنا إلى شعر لا استعارة فيه – سنجد أنه يظل صحيحاً أن الانقسام بين التجريد والحسية يلعب دوراً حيويًّا فى تركيب بناء العلاقات الذى يعمل عبر المظهر الخارجى الملفوظ من القصيدة.

ولكن سواء وجدنا أو لم نجد هذا بادياً للعيان بوضوح مساو فى شعر غير استعارى فإنه يبدو أنه يجوز لنا من غير تعسف أن نستنتج من دراستنا لهذه السونيتة أن دراسة المعنى فى الأبنية الشعرية ستلقى ضوءاً على طبيعة المعنى فى اللغة العادية، بقدر ما أن دراسة اللغة العادية ستلقى ضوءاً على طبيعة الشعر.

وإذا كان الشعر لغة تتمدد إلى أقصى حد، فإن التمدد ينبغى أن يساعدنا لنرى طبيعة

النسيج المتمدد بوضوح أكثر.

إن يكن هذا صحيحاً فقد يكون مفيداً قبل أن نتوقف عن التفكير فى الأبنية الشعرية التى تلعب فيها الاستعارة دوراً بارزاً، أن نفحص نوعاً آخر من التعقيد الذى تستطيع الاستعارة بخصائصها المميزة أن تعززه - أعنى حركة المرور بين الحقيقى والمخترع، بين ما يأتى إلى القصيدة كعضو فى الموقف «الحقيقى» الذى تجرى مناقشته فى القصيدة، وما يأتى فى القصيدة كتصوير لفظى إضافى يُفرض حسب رغبة الشاعر.

والسونيتة التى درسناها آنفاً تجعل التمييز بين الاثنين واضحاً بدرجة كافية، فالكلمات:

«يوم
يتلاشى بعد الغروب فى الغرب
وعما قريب يمضى به الليل المظلم بعيداً»

تُحلينا خارجاً إلى «الواقع كما هو»، ولكن «نفس الموت الثانية» يفسِّر فى الحال المتشابه بالضوء يتلاشى فى الغرب، ويتحكم فى ميل الاستعارة الممتدة إلى أن تندفع بعيداً عن الاتصال المباشر مع ما تصوره، ونأخذ خطوة بعيداً عن الواقع غير المنظور لحالة الشاعر الداخلية، إلى القياس التمثيلى لغروب الشمس (الذى يحيلنا هو نفسه إلى انواع الذى نعرفه من الواقع) وخطوة أخرى للخلف فى اتجاه الواقع الذى يشغل الشاعر - إلى «الموت». على أن ميزة هاتين الخطوتين بعيداً عن، ورجوعاً إلى، الواقع أننا لا نستطيع أن نحدد بالضبط عند الخطوة الثانية أين نحن؟ فهل يؤخذ الموت هنا على أنه موت بالمعنى المألوف من المحو المادى، أو فى معنى استعارى، يشير إلى موت شيء غير معين — الطاقة الشعرية، أو الحيوية، أوالبهجة - يختلف عن الموت بمعناه الحرفى الذى يعانيه الجسد؟.

والاستعارة تزعزع علاقتنا فى موقفنا من الواقع الموضوعى. واستعارة فى داخل استعارة تحدث اضطراباً تامًا فى وجهتنا، وتجعلنا نفقد اتجاهنا المحدد من وضع ما هو موجود «هناك» فى «الواقع» ومن وضع شعورنا نحوه.

ولقد قلت فى مكان آخر فى هذا الكتاب إن العلاقة التى نفترض وجودها بين شعورنا

الخاص وما هو موجود «هناك» هى واضحة فى الوهم فقط، وأن تقاليد اللغة تعزز الانخداع بأن الأشياء الموجودة «هناك» يمكن التعرف عليها بشكل يوثق به، والإشارة إليها بواسطة استخدام مناسب لأسمائها الدقيقة، وهذا الانخداع مريح فى الأغراض العملية.

ولكن من أجل أن يجد المرء طريقه عبر تعقيدات الشعور الذاتى فإن التقليد اللغوى لا يملك حتى مزية أنه مريح.

استعارة المستعارة - قفزة مزدوجة خارج التقليد - تكسر سيطرة التقليد وتجعلنا قادرين على أن نصير واعين بذاتية الأشياء الموضوعية، وموضوعية العمليات الذاتية الشخصية.

وعند هذا المستوى تستطيع اللغة الشعرية أن تتكلم بإقناع على الرغم من لا منطقية ما تقول.

إن لا منطقيتها هى الوجه الآخر لزيف اللغة المألوفة، وإن خصائص اللغة الشعرية بما فيها من تناقض ولا منطقية هى وسيلة لتقصير الطريق، إلى الشعور عبر المفاهيم المستقطبة للغة العادية - أو بالأحرى ربما ينبغى علينا أن نقول إنها - التناقض واللامنطقية - وسيلة لكشف ترددات ذلك التيار الذى يجرى من الموضوع إلى الذات ومن الذات إلى الموضوع.

وهنا أيضاً كما فى حالة الصدع الموجود بين التعبير المجرد والتفاصيل، فإن التفاصيل تلقى ضوءاً على طبيعة اللغة بشكل عام.

فى السونيتة الثالثة والسبعين لشكسبير القفزة المزدوجة خارج التقليد قد تمت فى داخل اللغة المجازية المزدوجة لكل رباعية. ولكنها من الممكن إنجاز القفزة المزدوجة على مستوى آخر - مثلاً - بواسطة قولبة التعبيرات فى القصيدة مخترعة - بشكل لافت للنظر - مقارنة. قصيدة «مارفل»: «معرض الصور» - تبدأ هكذا:

كلورا، تعالى شاهدى نفسى،
وقولى
ما إذا كنت عملتها ونظمتها جيداً

الكلام العظيم لشكسبير فى «ريتشارد الثانى» (الفصل الخامس - المنظر الخامس - البيت الأول وما بعده)، حيث يناجى نفسه فى السجن تبدأ:

ما زلت أفكر كيف أقارن
هذا السجن حيث أعيش بالعالم.

فى كلا الحالتين قد عُقِّدَتْ التركيبة الأولى بثانية. فى «معرض الصور» نجد أن الصور المتتابعة التى يقيمها «مارڤل» هى نفسها صور رمزية أو مجازية، والقصة الرمزية قالب ثان. فى مقارنة «ريتشارد» يصير العالم هو المسرح، يمثل «ريتشارد» عليه «يمثل.. فى شخص واحد ناساً متعددين»، وفى كليهما فإن نتيجة ازدواجية التحرك بعيداً عن الوصف الحرفى هى إظهار غموض العلاقة بين الشعور (مخترع الاستعارة) وما يواجهه أو ما يخترعه.

ولكى نسيطر على مشكلة اللغة المحملة هذه فى داخل إطار - وهى مشكلة يمكن التعبير عنها بصورة مرئية مثل:

التأطير

ينبغى علينا فى الحالة الحاضرة للنقد، أن نقوم بمحاولة قوية لتحرير أنفسنا من الموقف الشائع من الاستعارة - وهو موقف يمكن التعبير عنه بصورة مرئية، مثل

يكمن الواقع فيما وراء نطاق المشاهد

والنقد الشائع غالباً ما ينظر بجدية تامة إلى الاستعارة وكأنها ثقب فى باب على طبيعة الواقع الذى يتجاوز نطاق الخبرة البشرية، ووسيلة أساسية بها يستطيع الخيال أن يرى داخل حياة الأشياء.

وهذا الموقف يجعل من الصعب رؤية عمل تلك الاستعارات التى تؤكد الإطار عارضة

نفسها علينا كاختراعات متعمدة، كوسيلة أساسية أصلاً ليس لرؤية داخل حياة الأشياء، بل لرؤية الشعور الإنسانى الخلاق الذى يشكل عالمه الخاص. فما يدور فى داخل قالب معروض بتباه، لعله والحالة هذه يستحق اهتماماً عن كثب. «ريتشارد الثانى» - لشكسبير - حينما كان وحيداً فى السجن، اكتُشف يناجى نفسه:

مازلت أفكر، كيف أقارن
هذا السجن حيث أعيش بالعالم
ولأن العالم كثيف السكان
وهنا لا مخلوق سواى
فإنى لا أستطيع المقارنة،
ومع ذلك سأجدُّ فى طلبها
مخى سأجعله الأنثى لنفسى
ونفسى هى الأب،
وهاتان تنجبان ذرية
لا تزال تنسل أفكاراً
وهذه الأفكار ذاتها تسكن هذا العالم الصغير
وهى فى أخلاطها مثل الناس فى هذا العالم
إذ لا توجد فكرة راضية.

وهو يواصل ليصف كيف أن كل سلسلة تفكير يمسك بها تواجه صعوبات وتتخلى عن مكانها لأفكار من نوع مناقض، وهذه تنهار بدورها، فالأفكار عن الدين، والأفكار عن الهرب، والأفكار عن الاستسلام للواقع، كلها تنفد تدريجيًا فى استياء:

وهكذا ألعب أنا عدداً من الناس فى شخص واحد،
وحينئذ الخيانات تجعلنى أتمنى أن أكون شحاذاً
وهكذا أكون،
وعندئذ بالفقر المدقع
الذى يسحق يُقنعنى
أننى كنت أحسن، حين كنت ملكاً

وعندئذ أنا ملك مرة أخرى،
وعما قريب أظن أننى سأخلع
بواسطة بولنجبروك
وعلى الفور أنا لا شيء،
ولكن أى شيء أكونه،
لا أنا، ولا أى إنسان هو إنسان
سيسر بأى شيء
حتى يقبل حقيقة أنه لا شيء

من الواضح تماماً فى هذه الفقرة أن الشبه بين السجن والعالم قد اعتُرف بأنه اختراع متعمد (سأجدّ فى طلب المقارنة... سأجعل)، وحتى لو سلمنا بأن السجن كان ضرورياً أن يذكر لكى يشرح للمستمعين أين يوجد ريتشارد، فإننا سنظل نفكر ملياً أن المفروض أن شكسبير كان يستطيع، لو أراد، أن يبدأ بمقارنة مختلفة، أو حتى أن يتناول هذه المقارنة الخاصة بحيث يحجب لا أن يؤكد بشدة على صعوبة إقامتها.

ومع أن مقارنة السجن بالعالم ومقارنة أفكاره بالناس استخدمت للوصول إلى تعدد الأدوار التى تتغير ويؤديها «ريتشارد» فى داخل عقله، فمن الممكن تصور أن بعض المقارنات الأخرى التى هى أقل كثيراً فى «صعوبة» عملها أو تشكل كان يمكن أن تستخدم للتوصل إلى نفس تعدد الأدوار.

إن طريقة صناعة المقارنة، والطريقة التى عملت بها المقارنة، إذا كان لها أية وظيفة فى القطعة كلها، لها وظيفة أننا لا نستطيع أن نفسرها بثقة على أنها مجرد تقديم الجوهر الأساسى فى الكلام، ليس غير.

وإذاً، فما الكسب وراء جعل «ريتشارد» يبدأ بتأكيد الشعور بالعملية التى توصله إلى إقامة الشبه بين السجن والعالم؟

يمكن للمرء أن يقول بالطبع إنه: لأن «ريتشارد» يعترف بأنه اخترع المقارنة كلها، فإن تضايق الجمهور بهذه الحقيقة الواضحة سيكون أقل احتمالاً، إذ أن اعترافه يفيد فى إحباط رد الفعل مقدماً، وذلك بالحديث عنه لأولئك الذين يرغبون فى الحديث عنه

بأنفسهم لو لم يفعل «ريتشارد» ذلك. ولكنه لا يزال صحيحاً أن هذا كله كان يمكن تفاديه. ولعل «ريتشارد» – إذا أخذنا واحداً من احتمالات عديدة – قد أظهر وهو يشجب عمل بولنجبروك الشائن.

وهكذا فإننا مضطرون إلى العودة إلى موقف أن «شكسبير» يخبرنا أن «ريتشارد» مخترع للعملية كلها، لأن هذا شيء يريدنا أن نعرفه منذ البداية. والكلام فى جملته فى الحقيقة هو عن تجربة «ريتشارد»، فى انتقاله من دور مزعزع إلى آخر، مع زيادة السرعة فى التغيرات كل على طول الطريق، وعن اكتشافه فى أثناء العملية الحقيقة المقززة للنفس أن كلّ هذه الأدوار هى تلفيقات مزعزعة صنعها عقله، بحيث أنه سواء كان فى داخل أى دور معين أو خارجه فإن ريتشارد ليس أساسيًّا إلا فى شعور هو فى نفس الوقت مسرح ومؤلف.

هـذا الإدراك معبر عنـه أوضـح مـايكـون عن قمـة الفقـرة حيث السرعـة والعنف فى انتقالاته وتغيراته من دور إلى آخر يكونان فى أوجها (أتمنى أن أكون شحاذاً، وهكذا أكون) وكذلك أيضاً الإحساس باقتحام قطاعات شموسة من واقعه لعالمه المسرحى (الخيانات تجعلنى أتمنى لو كنت... / ... الفقر المدقع يقنعنى...) وذكرى تنحيته الفعلية على يد «بولنجبروك» تصبح – فى هذه القمة – غير متميزة من الوهم الذى يعيد تمثيلها عمداً، لأن «أفكر أن» تعنى على السواء فى الشبه أن «أتذكر أن»، و«أرى نفسى» ومن ثم فإن الفقرة التى تبدأ متمهلة بطيئة «إنى لا أستطيع المقارنة ومع ذلك سأجدّ فى عملها» تتسارع تدريجيًّا حتى يصل عمل الأدوار إلى السرعة القصوى فى حين أن الحقائق الغاشمة فى نفس الوقت، التى تجعل كل دور يتعذر الدفاع عنه، وتحيطه فى النهاية أن توضع هذه الحقائق فى علاقة أقرب فأقرب مع عنصر الإرادة الواعية فى فكرته عن نفسه بحيث أن النفس تتبدد فى النهاية إلى لا شيء تحت الحمل المزدوج من الدور البروتوسى الذى تصنعه وترد الحقيقة.

وعندما نعيد النظر فى افتتاحية الفقرة تحت ضوء ذروتها بتمامها فإن تلك البداية ترى لا على أنها مقدمة مورطة ومفروضة، إنها عاقت أو قسرت فى توجيهها إلى مقارنة ضرورية تكنيكيًّا، بل على أنها خطوة أولى ورئيسية فى تطوير العمل بصورته الشاملة

وإنه لمن المحال عند ذروة حديث «ريتشارد» أن نفصل معنى أنه ما أن يملك حافزاً للتظاهر حتى يسيطر عليه التظاهر من المعنى الآخر وهو أن مأزقه التراجيدى يجعل كل دور مارسه قصيراً، كذلك فإنه من المحال أن نفصل من هذين معنى أنه توجد حقائق فى موقفه يناقض بعضها البعض، تكفى لجعل كل دور ممكناً ومستحيلاً على حد سواء.

وهذه اللغة ذات المعانى المتعددة تعبر بوضوح عن تجربته فى العلاقة بين شخصيته وحقائق موقفه. إن أدواره والحقائق قد منعت أن تنقسم إلى خراف حمقاء وماعز عنيدة، لأن القطيع كله قد حبس بواسطة حظيرة مزدوجة الغموض.

وعندما كان يجدّ فى عمل مقارنة بين السجن والعالم، أبرشية الاختراع وأبرشية الواقع تسيران معًا، ويبدو «ريتشارد» مثل شخص يقوم بجولة على الحدود، ثم يصير العالم خشبة مسرح، ويُمثّل «ريتشارد» كالناقد للمسرحية، فضلا عن أنه ممثلها. وحين يبدأ باختراع واع لتلطيف الواقع فما هو إلا ناقد لحيلته التى اخترعها، وإذ يخترع أيضًا مقارنة أخرى ليقيم تلك. يجد أن مقارنته المزدوجة قد قوضت الحوائط بين الواقع والمخترع، وأنه الآن - بإحكام تام - فى داخل فخ ذى أبعاد أربعة. واللغة التى يتحدثها الرجل فى الشرك لن يكون لها صداها المتردد ما لم نكن نحن المستمعين قد صاحبنا الرجل خلال كل منحنى أو تغير فى طريقه.

إن شكسبير راسم كل العملية قد ناور بالكلام وحركة بدقة إلى حالة يمكن فيها فى النهاية جعل كلمات الذروة ترسل الصدى تجاه البناء الذى وضعت فيه.

حقًا إن إحدى الطرق المفيدة لدراسة البناء فى فقرة تكون باعتباره وسيلة لتمكين تشكيلات اللغة المستخدمة من أن تمتلك من المعانى ما هو أكثر مما كانت سوف تملكه لو كانت كتبت بطريقة أخرى. فالبناء هو أحد الحلول للمشكلات التى تدخل فى عملية قول شىء معين.

وتقديم هذا كموقف مفيد من البناء، قد لا يكون فيه اقتراح أى منهج محدد للتعرف على المبادئ التى بنيت على أساسها أى فقرة معينة، ولكن تقديم هذا له مزية أنه يبرز إلى العراء حقيقة أن أسباب الازدهار المفاجئ للحيوية الشعرية عند نقطة معينة فى سياق الفقرة كما يبدو غالبًا ما يجب البحث عنها فيما سبق ذلك الازدهار، بقدر ما يجب البحث

عنها أيضًا فى شكل، ومادة الأسطر التى من الواضح أن الازدهار حل فيها.

تجابهنا صعوبات كثيرة عندما نحاول أن نستعمل مثل هذا المفهوم للبناء لفهم تأثيرات شعرية معينة، ففى بناء ممتد جدًا، مثل مسرحية لشكسبير، فإن القوة التى تكمن وراء مجموعة معينة من الأسطر قد تكون قد تراكمت على امتداد مساحات واسعة فى المسرحية. وفى المثال الذى درسناه الآن فإن عملية المقابلة، أوالمخالفة، بين «ريتشارد» و«بولنجبروك» تقوم بدور فى توجيه فهمنا لهذا الحديث المعين، وإن أحد مظاهر ذلك الاختلاف – أى موقف «بولنجبروك» من الحقائق التى لا سبيل إلى إنكارها – قد أشير إليه فى وقت مبكر فى المسرحية، أى فى الفصل الأول، المشهد الثالث. فهناك عندما نصحه جونت أن يخفف وقع نفيه عن طريق التظاهر بأنه شىء آخر، قائلا له: «سمه رحلة قمت بها من أجل المتعة» – فإنه يرفض أن يخطئ بتسميتها هكذا، وعندما يحاول «جونت» أن يواسيه بشىء يشبه ما يغزله وَهْم «ريتشارد»:

انظر إلى ما تعزه نفسك الغالية فتخيله
يوجد فى الطريق الذى أنت ذاهب فيه،
لا الذى أنت قادم منه:
افترض أن الطيور المغنية موسيقيين،
والحشائش التى تمشى عليها
هى حاشيتك منتشرة حولك
وافترض أن الزهور سيدات حسناوات،
وأن الخطوات
ليست إلا إيقاعًا بهيجًا أو رقصًا،
لأن الأسف النابح تهن قوته عن عض، الرجل الذى يهزأ به ويخففه.

يرفض «بولنجبروك» صراحة فكرة أن الخيال يمكنه أن يصنع أى اختلاف للحقائق، أو أن فيه أى نفع للرجل الذى يجب أن يتعامل مع الحقائق. ويرد «بولنجبروك» بحسم:

ألا، من يستطيع أن يقبض على النار بيده
بمجرد التفكير فى جبال القوقاز بصقيعها

أو من يتخم الشهية الجائعة
بمجرد تخيل مأدبة
أو يتمرغ عاريًا فى ثلوج ديسمبر
بالتفكير فى حر الصيف الذى يتخيله
كلا! إن تخيل الأحسن
إنما يعطى شعورًا أكثر بالأسوأ.

فى كلام جونت و«بولنجبروك» لا يزال الحائط بين الواقع والخيال قائمًا لم يمس، ولا نشك فى أن شكسبير يستعمل قدرًا من الفن فى تدعيم ذلك الحائط مثل ما يستعمل فى كلام «ريتشارد» لتقويضه، ففى كلاميهما نعاسُنا، مثل المساجين فى العرف اللغوى يزعج بوكزة من واحد من آسرينا الجبارين – التفكير، والتعبير، والوجود – الذين يحتفظون حتى لو تنبهنا بمفاتيح السجن بعيدًا عن متناولنا بتمريرها السريع من يد جبارة إلى أخرى.

فى كلام «جونت» يعطينا تعبيره وكزة ، فى كلام «بولنجبروك» يعطينا التفكير وكزة فى الضلوع، ولكن لتحصل اليقظة التامة، فإن شيئًا أكثر من هذا اللكز يكون ضروريًّا – شىء مثل البناء، ومن داخل هذا التعبير الغامض فى كلام «ريتشارد».

وقصيدة معرض الصور «لمارفل» حالة قابلة للمقارنة:

١

«كلورا» تعالى شاهدى نفسى، وقولى
ما إذا كنت عملتها ونظمتها جيدًا
فالآن كل غرفها وأقسامها
قد جعلت صالة واحدة
ستائر الآراس المزركشة
المرسوم عليها من وجوه مختلفة
قد أنزلت عن الحوائط

ومكان كل الأثاث
ستجدين صورتك
التى فى عقلى ليس غير.

٢

هنا قد رسمت فى شكل
قاتلة وحشية
تجربين فى قلوبنا
دكانك الخصيب
للفنون الوحشية
وسائل أكثر مضاءً
من كل ما يوجد
فى خزينة مزخرفة
لأحد الطغاة
وأكثرها تعذيبًا هى
عينان سوداوان
وشفتان حمراوان
وشعر معقوص

٣

ولكن فى الجانب الآخر قد رُسِمْتِ
كإلهة الفجر «أورورا»
حين تكون مضطجعة فى الشروق
فى هجوع
وتتمطى ناشرة أفخاذها اللبنية

بينما كل كورس الصباح يغنى
وعند أقدامك أزواج الحمام المتحببة
جاثمة تتقن حبها الوديع

٤

وهنا تبدين كساحرة
تزعجين روح محبوبك القلقة
وفى ضوء محجوب تهذين
فوق أحشائه فى الكهف
متكهنة هناك، باهتمام مروع
كم ستظلين وسيمة
وعندما تخبرين ترمين بالأحشاء
لتكون فريسة للنسور النهمة

٥

ولكن فى مقابل ذلك، تسترخين طافية
مثل «ڤينوس» فى زورقها اللؤلؤى
وطيور القاوند مهدئة كل ما هو قريب منها
تطير بين الهواء والماء
أو إذا ظهرت بعض موجة صاخبة
فإنها تحمل كتلة من عنبر
ولا تهب رياح أكثر مما يحمل العبير
ويوصله إلى الأنوف.

٦

هذه الصور وآلاف أكثر
يختزنها مرسمى
فى كافة الأشكال التى تستطيعين اختراعها
إما لسرورى، وإما لعذابى
فأنت وحدك
لتحتلين عقلى،
قد انتميْتِ إلى مستعمرة عديدة الأشخاص
ومجموعة من الصور
أروع بكثير
مما فى قصر «هوايت هول»
وقصر «مانتوا».

٧

ولكن، من بين هذه الصور وغيرها
فإنى أحب تلك التى بمدخل المعرض أكثر من غيرها
حيث الوضع نفسه، والنظرة، اللذان أخذت بهما أول وهلة
أول وهلة قد بقيا
راعية غنم غضة
ذات شعر يتدلى
مرسلا يلعب فى الهواء
تنقل أزهارًا من مغرسها فى التل الأخضر
لتتوج بها رأسها، وتملأ بها صدرها.

واستراتيجية هذه القصيدة أن يثير تساؤلا حول صلته بـ «كلورا»، حقيقية أو مصطنعة قبل كل شىء بإبرازه كل ما هو مرغوب فى «كلورا» وفى موقفه الخاص منها.

إن نغمة عدم جديته فيما يقول قد أسست فى البداية تمامًا بواسطة التعمد البين لِوَهْمٍ عمل نفسه معرضا لصور وجه كلورا، إن شخصًا لن يشاهد نفسه، لا ولن يخترع عملها وتنظيمها كما يشاء، ولن يغرى الناس على معاينتها وقول ما إذا كانوا راضين، فكل ما يتبع هذه الافتتاحية ينبغى أن ينظر إليه على أنه ليس من المحتم أن نأخذه مأخذ الجد، ونصدقه ونتخيل فيه كياسة. فإن اختار الشاعر جعل نفسه هكذا فذلك شأنه، ويتبع هذا صور مختلفة، ولا يسمح لنا مطلقًا أن ننسى أنها صور لا أكثر، وكلها تختلف.

و «مارفل» يهتم بتوضيح أن كلورا ليست فى الواقع كما تعرضها أية صورة من الصور: «هنا قد رسمت فى شكل قاتلة وحشية»، «ولكن فى الجانب الآخر قد رسمت كآلهة الفجر أورورا»، «وهنا تظهرين مثل ساحرة»، ولكن يقابل ذلك «أنت تسترخين طافية مثل «فينوس» فى زورقها اللؤلؤى». إن المقطع الشعرى السادس يوضح المعنى المتكرر بأن هذه الصور صور فقط، وأنها مخترعات متناقضة:

هذه الصور، وآلاف أكثر
يختزنها مرسمى
فى كافة الأشكال التى تستطيعين
اختراعها
إما لسرورى
وإما لعذابى

وهذه الأسطر قد اتبعت بتشبيه بالغ فى وهميته إلى درجة أنه تناقض فى التعبير:

فأنت وحدك
لتحتلين عقلى
قد انتميت إلى مستعمرة عديدة الأشخاص

ثم يتبع ذلك وصف السيدة كمعرض للصور أبعد مدى فى إمتاع الخبير عن كل صور قصر «هوايت هول» وقصر «مانتوا»، والتنويه بأماكن واقعية يؤكد عمدًا عدم واقعية المعرض الذى صنعه الرسام أو جعل «كلورا» تصنعه لمصلحته. وليس فى القصيدة مقطع شعرى واحد لم يجتهد «مارفيل» فيه فى الإيحاء بأن معرض الرسوم ملفق، وأن كل صورة

فيه هى صورة لا أكثر: فهو يريد المعرض و«كلورا» تريد المحتويات.

إن الجانب الغامض حقًّا هو من المسئول عن الأوضاع الجسمية التى اتخذت فى الصور – «كلورا» أو الشاعر الذى يعجب بهذه الأوضاع؟

كل ذلك هو لغة بالغة اللطف، وسوف تستمر فقط مادام كلاهما يرغب فى اللعب.

وبعد أن أقام «مارفل» كل هذا بالألفاظ، وبعرض عدم واقعية التشبيه الوهمى، وضع برشاقة ماهو تغيير تام فى اتجاه القصيدة. فهذا لا يزال معرضًا، ولا تزال لعبة يستطيع المرء أن يوقفها، وأن يرفض اللعب، ومع ذلك فهناك – كما يذكرنا المقطع الأخير على حين غرة – مستويات من عدم الواقعية:

ولكن من بين هذه الصور وغيرها
فإنى أحب تلك التى بمدخل المعرض،
أكثر من غيرها.

فالصورة التى يختارها كأحسن صورة هى التى فى المدخل، فى مستهل الحب. وهنا، فإن ماهو مألوف فى الألفاظ وما هو بسيط فى الصورة يوحى بوجود شىء غير بارع فى هذه الصورة، إنه تأثيرها على الشاعر، إنه لم يعد الخبير بالمواقف اللاواقعية غير المتحيز بالمرة: لقد اختار فهو متأثر، وما يؤثر فيه هو شىء غير متكلف تمامًا، شىء مرئى محض، ومع ذلك فهو شىء مرئى فى معرض:

هل هو طبيعى تمامًا؟
هل هو غير متكلف بالمرة؟
ألم تكن «كلورا» حتى فى البداية تتكلف أن تكون صورة الجمال البسيط، مزينة نفسها بالزهور البريئة الساذجة؟

لاشك أنه فى النهاية لا يهتم إذا كان هذا تكلف أيضًا أم لا. لقد أحبها الشاعر عندما تظاهرت بالبساطة، وكانت مجرد موجودة هنا له لينظر إليها. وبرغم كل الصور اللاحقة، فإن الصورة الأولى لا تزال هناك لا صفة بعينه، وبطريقة ما أكثر واقعية عن الصور الأخرى، بالرغم من أن الصورة الأولى قد أغرته بتجربة ثبت فى النهاية أنها تختلف تمامًا عما كانت تبشر به.

إن النغمة فى كل ذلك – الانفصال أو عدم التحيز الساخر الرقيق، الراغب فى الانخداع فى نفس الوقت – يتوقف قبل كل شىء فى إنجازه على ما أبرز من اصطناع فى التشبيه الوهمى، وعلى الصور الموصوفة فيه. ولكنه يتوقف أيضًا على العنصر البنائى الذى يقوم بمعنى من المعانى خارج الاختراع المعروض، والاصطناع المؤكد عليه فى الألفاظ. هذا العنصر البنائى عنصر علائقى، إن القيام بجولة حول المعرض يعود إلى الصورة التى بالمدخل، والصورة الأخيرة فى القصيدة هى الأولى فى المعرض – ومعنى هذا أن المقطع الشعرى الأخير فى القصيدة يعدل من كل تلك المقاطع التى مضت قبله بتقديم علاقة الرجوع إلى الأول. ولو أزلنا المقطع الأخير من القصيدة لكان فى هذا إزالة للأساس الذى تقوم عليه القصيدة كلها كما يظهر من دراستها. إن أثر هذا العنصر على القصيدة ككل من الصعب تحديده تمامًا، للسبب الجيد وهو أن علاقة «الرجوع إلى الأول»، مثل كل العلاقات، هى واضحة من ناحية وغامضة ملتبسه تمامًا من ناحية أخرى. والعلاقة نفسها يمكن تقريرها، وعبارة «رجوع إلى الأول» تقوم بذلك. ولكن ماتعنيه لأى شخص يعتمد على الأعضاء التى تربط بينها، وهى هنا تصل بين أعضاء لا تحديد لها إلا فى مواجهة أحدها بالآخر. الصور الخمس الأول أكثر تصنعًا من السادسة، على أن السادسة هى أيضًا داخل معرض، بل معرض ملفق.

وهكذا فإن معنى علاقة «رجوع إلى الأول» عندما تربط أعضاء فى التباس كالتباس مانجد فى القصيدة – هو معنى قد يحير تفكيرنا تمامًا كما قال «كيتس» فى قصيدة «الجرة الإغريقية». وإذاً فى هذه القصيدة قدرة الاستعارة على تقويض الحائط بين الحقيقة والخيال، وبين الذات والموضوع، قد مُكنت من القيام بدورها الكامل لتعمل بنشاط إلى أقصى درجة، أولا بواسطة إبراز عنصر الاصطناع، أو عنصر الاختراع الذى يقول عن محتويات القصيدة: «هذه المحتويات موضوعة فى إطار». وبهذا قد صار لها نفس استراتيجية حديث ريتشارد فى السجن.

على أن شيئًا آخر فى مثل هذه الحالات يجب أن يقول: هذه المحتويات واقعية، وريتشارد يقول هذا عن طريق إعادة النظر فى دوره الخاص – بوجوده خارج الإطار (أو الشرك) وداخله أيضًا.

أما فى قصيدة «مارفل» فالشاعر يظل داخل المعرض – ولكن فى نفس الوقت خارج

إطـار كل صـورة لكونـه حرًّا فى أن يتمشى هنـا وهناك فى المعـرض ويختار. وفى حـين أن الالتبـاس الحاسم عصيب – لحـظة الإغناء – فى كـلام ريتشارد مكثف فى مستـوى التلاعب بالألفاظ بحيث تقبل أكثر من تفسير واحد (مثل: أرى أننى مخلوع على يد بولنجبروك) فإن لـقصـيـدة «مـارفـل» لحـظة إغنـاء فى الـتبـاس «الـرجـوع إلى الأول» الـذى تشير به القصيدة نحو خاتمة حيث لا شىء قد قرر، وإذا نظرنا ما نوقش من أمثلة فى هذا الفصل، أمكننا أن نرى أن انفساح المعنى فى القصائد يعتمد على إقامة التوترات بين المعانى المختلفة – التنميط المختلف للتجربة – سبكها فى لغة عبر قوة البناء فى القصيدة.

والقول بوجود توتر بين المعانى فى قصيدة ما إنما هو طريقة أخرى للقول بأن بناءها يدفعنا إلى أن نرى أن مكونات القصيدة – أو عناصرها الأساسية – يمكن أن يكون الواحد فيها متصلا بالآخر بأكثر من طريقة، ويدفعنا إلى أن نرى شيئًا مثيرًا وهامًّا فى أن هذه الطرق مفتوحة أمامنا فى وقت واحد. ومفهوم «التوتر» سيكون موضع بحث أوسع فيما يأتى من فصول، حيث سنرى أنه يوجد على كل مستوى من النظام الشعرى ملامح للغة التى يمكن بناؤها بأكثر من طريقة واحدة فى كل مرة على حدة، بحيث يقام توتر بين التركيبات المختلفة. فالاستعارة ليست هى المصدر الوحيد للعلاقات المركبة. الفصول التالية ستوضح أيضًا أنه ليس من قبيل المجاز الفارغ من المعنى أن نؤكد أن لغة القصائد تستطيع أن تجعلنا نرى تفاعل العلاقات، أو أن العلاقات التى يراها العقل ليست شيئًا فى رسوخ أحجار المبنى. فالعلاقات ليست مثل الأحجار، بقدر ما تشبه شعر «مينادا» السابح فى الريح، وفى أى قصيدة كثير من الرياح تهب دفعة واحدة. وإنه لمما يهم هذا الفصل أن يفتح هذه المنطقة الواسعة الصعبة من اهتمامنا، بمعالجة الاستعارة كمثال على أن أى خاصية أو أداة أو ترتيب فى اللغة ليست هى ذاتها شيئًا واحدًا، والاستعارة تمكننا ببساطة من توضيح هذا، لأن مجال آثارها العجيبة عظيم جدًّا، فالاستعارة ليست مينادا وحيدة بقدر ما هى ساحرات «ماكبث» الثلاث، وقد تجمعن فى واحدة.

الساحرة الأولى: إننى سأفعل، وإننى سأفعل، وإننى سأفعل

الساحرة الثانية: إننى سأعطيك ريحًا

الساحرة الأولى: إنك لحنون

الساحرة الثالثة: وأنا سأعطيك ريحًا أخرى

الساحرة الأولى: أنا نفسى أملك كل الأخر

والموانى التى تهب فيها نفسها،
كل المناطق التى يعرفون
على خريطة قائد السفينة

....

ومع أن مركبه لن يضيع
فستضربه عاصفة

(الفصل الأول، المشهد الثالث، الأبيات ١٠-٢٥)

لأن فى الاستعارة التجريد يستطيع أن يعطى صنفًا واحدًا من الريح، ويعطى التحديد بتفاصيل محسوسة صنفًا آخر، وإذا كانت استعارة واحدة مركبة بوجود استعارة أخرى يمكنهما معًا أن يجمعا كل الرياح الأخرى التى تتقاذفنا بين الواقع والخيال.

صعوبة بحث البناء الشعرى بطريقة نظرية، والافتتان بتناول أمثلة معينة، كلاهما يعتمد على تلك الحقيقة التى أرجو فوق كل شىء أن يكون هذا الفصل قد وضعها فى المقدمة، وهى أنه فى الأبنية الشعرية، أحد العناصر الذى هو نفسه معقد، عندما يزاوج بعنصر آخر فإنه يبرز الامكانيات الكامنة فى كلا العنصرين معًا، فهذه العناصر، وهى شائعة بكفاية فى اللغة العادية، ولكنها موجودة هنا ك نسبيًا فى شكل خامد، تنتج عندما تستخدمان لتطوير وموازنة واحدة منها للأخرى - ذلك الترتيب «المتبادل» الذى أشرت إليه فى افتتاحية هذا الفصل. وكنتيجة رئيسية لهذا الفصل، فإنى أود أن أعرض الاقتراح بأن أحسن طريقة إلى فهم اللغة فى البناء الشعرى هى طريقة إدراك هذا الترتيب المتبادل لعناصر أساسية أو وسائل، كل منها على حدة، واسعة فى مجال امكانياتها.

وفى حين أنه لا أمل يتوقع (حتى الآن كما يمكننى أن أرى) لتصنيف نتاج هذا التزاوج بين شكل واحد من المعنى وشكل آخر متعلق بهدف مختلف، فلا يزال يمكننا عمل الكثير بمعرفة قدر أكبر عن طبيعة ومجال كل عنصر.

وإذا كانت الخصوصية الحقيقية للبناء الشعرى هى، كما اقترحت، أنه فى البناء الشعرى يُستخدم عنصر لتطوير إمكانيات عنصر آخر، فإنه ينبنى على هذا، كما يبدو، أن فهمنا الأعم لكيفية عمل المعنى فى أى نوع من اللغة يمكن توسيعه بدراسة كيفية عمله فى القصائد - حيث يؤثر العنصر فيها على الآخر، تقريبًا مثل أشعة إكس.

المحتوى

مؤلفــات
الدكتور محمد حسن عبد الله

أولا: البحوث والدراسات

١ - عز الدين بن عبدالسلام - مكتبة وهبة. القاهرة ١٩٦٢
٢ - الواقعية فى الرواية العربية: دار المعارف. القاهرة ١٩٧١
٣ - كليوباترا فى الأدب والتاريخ: الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧١
٤ - الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ: مكتبة الأمل. الكويت ١٩٧٢
الطبعة الثانية: مكتبة مصر بالفجالة. القاهرة ١٩٧٨
٥ - الحركة الأدبية والفكرية فى الكويت: رابطة أدباء الكويت ١٩٧٣
٦ - ديوان الشعر الكويتى: (اختيار وتقديم) وكالة المطبوعات. الكويت ١٩٧٤.
٧ - الصحافة الكويتية فى ربع قرن (كشاف تحليلى) مطبوعات جامعة الكويت ١٩٧٤
٨ - مقدمة فى النقد الأدبى: دار البحوث العلمية. الكويت ١٩٧٥.
٩ - الحركة المسرحية فى الكويت: مسرح الخليج العربى. الكويت ١٩٧٦.
١٠ - فنون الأدب - دار البحوث العلمية. الكويت ١٩٧٧
الطبعة الثانية: مؤسسة دار الكتب الثقافية. الكويت ١٩٧٨
١١ - المسرح الكويتى بين الخشية والرجاء - مؤسسة دار الكتب الثقافية. الكويت ١٩٧٨
١٢ - الحب فى التراث العربى - المجلس الوطنى للثقافة (سلسلة عالم المعرفة) الكويت ١٩٨٠.
١٣ - صقر الرشود: مبدع الرؤية الثانية - منشورات مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية. جامعة الكويت ١٩٨١
١٤ - الصورة والبناء الشعرى - دار المعارف. القاهرة ١٩٨١
١٥ - اللغة الفنية - دار المعارف. القاهرة ١٩٨٤.

١٦ - قراءة إسلامية فى قصص محمد عبد الحليم عبد الله: المكتبة الثقافية. القاهرة ١٩٨٤

١٧ - صحافة الكويت - منشورات مجلة دراسات الخليج. ١٩٨٤.

ثانيًا: الكتابات الفنية

١٨ - أنفاس الصباح: رواية عن الكفاح الوطنى ومقاومة الحملة الفرنسية على الوطن العربى. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٦٤

١٩ - الشعلة وصحراء الجليد: رواية عاطفية حازت الجائزة الأولى من المجلس الأعلى للفنون والآداب بالقاهرة. مكتبة الشباب بالمنيرة. القاهرة ١٩٦٨.

٢٠ - سر الأسرار: مجموعة قصص قصيرة - كتاب اليوم، دار أخبار اليوم. القاهرة ١٩٨٠.

٢١ - الليلة وكل ليلة: مسرحية سياسية (كوميدية بالعامية) قيد الطبع.

٢٢ - حادثة خط الاستواء: مأساة شعرية - نالت جائزة المجلس الوطنى للثقافة بالكويت سنة ١٩٨١ - إتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٨٤.

٢٣ - وقف عزلتو. كوميديا اجتماعية. ١٩٨٤.

رقم الإيداع		١٩٨٥ / ٣٥٦٢
الترقيم الدولى	977-02-1342-X	ISBN

١ / ٨٤ / ١١

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

هـذا الكتاب

منذ فجر الإبداع الأدبى، والسؤال عن ماهية الموهبة ومنابـع التجربـة يتلقى إجابات وإجتهادات شتى.

ومنذ بواكير الفكر النقدى والبحث عن مقومات اللغة الفنية لايتوقف.

وهذه مجموعة من الدراسات الأصيلة، البعيدة عن التقليدية، والحريصة على الموضوعية فى نفس الوقت، قد مزجت بين التنظير والتطبيق، كما جمعت فى تيـار واحد بـين البحث فى طبيعة المـوهبة وشـرائطهـا، واللغـة الفنيـة ومقوماتها.

ص
٤٠٠

٧٨٠١/٠١